3-6 | XIV
NOV.-DEZ. 1960

das kunstwerk

GALERIE ROQUE

15 AVENUE DE MESSINE PARIS 8e CAR. 49.31

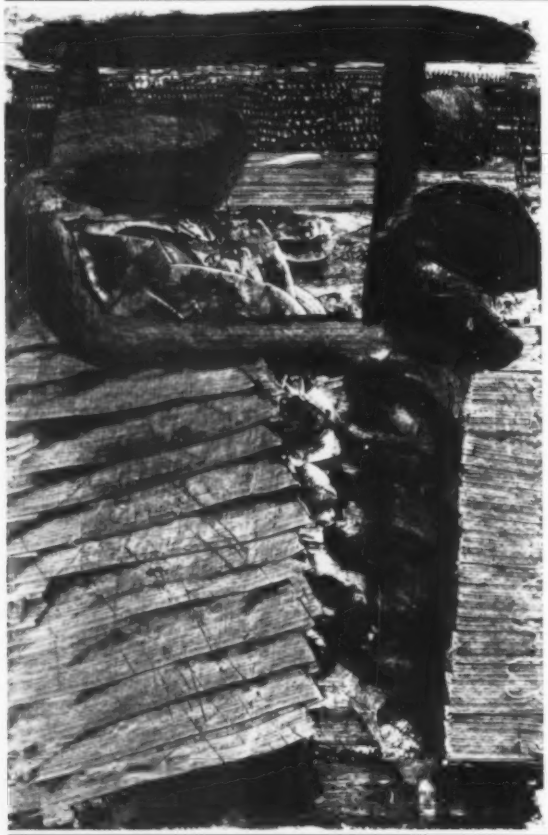
BERTHOLLE
ELVIRE JAN
GARBELL
LE MOAL
REICHEL
SEILER
VULLIAMY
F. WINTER
PUIG
PAJAK

SKULPTUREN VON ANTOINE PONCET

DEZEMBER 1960 - JANUAR 1961

Vasarely

DENISE RENE PARIS



Exklusiv-Vertretung für Deutschland:
Galerie Van de Loo, München

für das restliche Europa:
Galerie Karl Flinker, Paris

sonderborg

15. Nov. - 15. Dez. 1960

Sonderborg-
Ausstellung

Galerie
Karl Flinker
34 rue du Bac
Paris

das kunstwerk

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST
BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

5-6 | XIV

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer
Heft 5—6/XIV
November/Dezember 1960

INHALT:

Stephan Lackner:	Die Triptychen Max Beckmanns	3
Paul Westheim:	Erinnerung an eine Sammlung	9
K. Goerres:	Die Brüder Pomodoro	16
Kurt Leonhard:	Alfred Lörcher	31
Udo Kultermann:	Kenzo Tange — Genius Japans	39
Heinz Althöfer:	Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst	51
Irma Loos:	Über Schwierigkeiten vor Bildern	60
Will Grohmann:	Tagung der Kunstkritiker in Warschau	61
Juliane Roh:	Ist Kunstkritik eine Wissenschaft, Kunst oder Propaganda?	64
	Ausstellungen	66
	Bücher	78
	Notizbuch der Redaktion	80
Farbtafeln:	Max Beckmann, Temptation, Öl, 1936	
	Arnaldo Pomodoro, Apparazione No. 2, 1959	
	Gotthardt Graubner, 1960	
Umschlag:	Gio Pomodoro, Zeichnung, 1959	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM, Doppelheft 6,80 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten, jedoch wird gewerblichen Unternehmen die Anfertigung einer fotomechanischen Vervielfältigung (Fotokopie, Mikrokopie) für den innerbetrieblichen Gebrauch nach Maßgabe des zwischen dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels und dem Bundesverband der Deutschen Industrie abgeschlossenen Rahmenabkommens gestattet. Bei Entrichtung der Gebühren in Wertmarken ist eine Marke im Betrage von 0,10 DM zu verwenden. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestr. 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 5388. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Str. 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstr. 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Lateinamerika: Sigmund Apáti-Deutsch, Montevideo, Calle Cerrito 273 Piso 2 Apto. 15.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Vogiergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo. 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

Max Beckmann
Versuchung, Öl, 1936-7

STEPHAN

Max Beckm
jährt, hat
lige, gewa
eine Sond
Beckmann
Landschaft
sonders r
menschlich
sion. Die f
kein Berg
mal allerd
ist der He
beruhigend
selten. De
Inkarnat.
Vom zarte
und König
zum ideal
bewegen
Antike od
und vermu
stammen,
und Drink
tastischste
In allen
wollen: D
Visionen
Freiheit:
Das in de
die überv
Er verzich
Tafelbilde
zu. Das is
müssen zu
werden.
Privatsam
olterliche
politische

STEPHAN LACKNER

Die Triptychen Max Beckmanns

ZUM 10. TODESTAG DES MALERS

Max Beckmann, dessen Todestag sich am 27. Dezember zum 10. Male jährt, hat zwischen 1932 und 1950 neun Triptychen gemalt: dreiteilige, gewaltige Werke, welche dem Format und dem Inhalt nach eine Sonderstellung in der neueren Kunstgeschichte einnehmen.

Beckmann war — unter anderem — ein eifriger und genießerischer Landschaftsmaler: an den Triptychen fällt auf, daß sie samt und sonders reine Figurenbilder sind. Ein überquellender Reichtum menschlicher Gestalten füllt Innenräume, oft in quälender Kompression. Die freie Natur scheint ausgeschaltet: kein Baum, kein Rasen, kein Berg erscheint auf diesen siebenundzwanzig Tafeln. Ein paarmal allerdings blinkt die Weite des leeren Meeres herein, aber dann ist der Horizont durch kein Ufer, keine Insel durchbrochen. Die beruhigende, vegetative Farbe Grün ist in diesem Kosmos sehr selten. Der Schwerpunkt der Farbskala liegt in einem irisierenden Inkarnat.

Vom zarten Kinde bis zum Greis, vom Liftboy bis zu Kriegsknecht und König, von der Hure, der Tänzerin, der Gesellschaftsdame bis zum ideal gestalteten Weib: fast alle Vertreter des Menschseins bewegen sich durch diese Bilder. Manche Gestalten scheinen der Antike oder gar der Prähistorie zugehörig, manche sind verkleidet und vermummt, so daß man nicht erkennt, welcher Epoche sie entstammen, andere sind so jetztzeitlich wie möglich, mit Zeitungsblatt und Drink ausgestattet, kühl, sachlich und distanziert in der phantastischsten Gesellschaft.

In allen Bezügen dieser Bilder scheint Beckmann klarmachen zu wollen: Der Mensch könnte frei sein, wenn er nur seine Träume und Visionen ernstnehmen und verwirklichen wollte. Gebundenheit und Freiheit: das ist die große Antithese, das dramatische Leitmotiv.

Das in der Neuzeit übliche einteilige Bild genügt dem Maler für die überwältigende Dringlichkeit seiner Menschendeutung nicht. Er verzichtet auf die praktische, transportable, private Form des Tafelbildes und wendet sich einer unhandlichen Monumentalmalerei zu. Das ist mit vielen Nachteilen verbunden. Gewaltige Zeitstrecken müssen zur Bewältigung der dreifaltigen Riesenleinwände geopfert werden. Ihre räumlichen Dimensionen wirken entmutigend auf den Privatsammler. Das Triptychon reiht sich dem Fresko und dem mittelalterlichen Flügelaltar an, also Kunstformen, welche Sicherheit der politischen und materiellen Umstände voraussetzen. Daß Beckmann den Mut fand, in der wildesten historischen Epoche solche Riesenwerke zu schaffen — und zwar ohne Auftraggeber, ohne zur Verfügung gestellte Wandflächen, ohne pekuniäre Sicherstellung — zeigt an, welche Expansionskraft seine inneren Gesichte besessen haben müssen.

Am 22. Mai 1939 schrieb mir der Maler aus Amsterdam: „Bin hier intensiv an der Arbeit an dem letzten, großen Tryptich III, das wird eine dolle Geschichte und gibt mir wieder weiter intensives Leben und Lebenssteigerung." Und am 3. Juli 1939: „Le nouveau Trois steigt aus dunklen Gewässern über Sekt, Cadaver und den kleinen Wahnsinn der Welt empor zu äußerster Klarheit — O mon Dieu, es lohnt zu leben." Am 27. August 1945, nach fünfjähriger Abgeschnittenheit, schrieb mir Beckmann: „Von mir ist zu berichten, daß ich eine wahrhaft groteske Zeit hinter mir habe, die angefüllt war mit Arbeit, Naziverfolgungen, Bomben, Hunger und immer wieder Arbeit — trotz allem — Habe cirka 80 Bilder gemalt, darunter 4 große Tryptik. Titel: Akrobaten, No I, No II Schauspieler, No III Carneval, No IV (vor 8 Tagen beendet) Blindekuh."

Im letzten Brief, den Beckmann an mich schrieb — wohl sein letzter überhaupt — klingt erstmalig in diesem langen Leben so etwas wie ein Verlangen nach Ruhe an: „25. 12. 50, New York. Ich habe gestern ein neues Tryptic beendet und bin daher ziemlich ausgelaugt. Es war eine verdammte Arbeit und viele Tage wußte ich nicht wo mir der Kopf steht oder fällt — Na nun hab ich's hinter mir. — Puh —"

Zwei Tage später starb er. Und so blieb es bei der — wie bei Beethoven und anderen Künstlern schicksalhaften — Neunzahl der Hauptwerke. Sie seien hier aufgezählt:

1. Aufbruch. 1932/35. Museum of Modern Art, New York.
2. Versuchung. 1936/37. Dr. Stephan Lackner, Santa Barbara, Calif.
3. Akrobaten. 1939. Morton May, St. Louis.
4. Perseus. 1941. Folkwang Museum, Essen.
5. Die Schauspieler. 1941/42. Louis Orswell, Narragansett, Rh. I.
6. Karneval. 1943. State University, Iowa City, Iowa.
7. Blindekuh. 1945. Institute of Arts, Minneapolis.
8. Der Beginn. 1949. Hartford, Connecticut.
9. Argonauten. 1949/50. Frau Quappi Beckmann, New York.

Zwei dieser Triptychen wurden in Berlin gemalt, fünf in Amsterdam, zwei in Amerika.

Es gibt fast keine schriftlichen Kommentare Beckmanns zu der komplexen Welt seiner Triptychen. Im persönlichen Gespräch war er ebenso zurückhaltend. Wenn ich in jugendlichem Eifer eine bestimmte Deutung aus ihm herauszuholen versuchte, lachte er wohl sein kurzes, ein wenig heiseres Lachen und meinte nicht unfreundlich: „Na, darauf werden Sie schon noch von allein kommen." Einmal, als wir kritische Ablehnungen seines Werkes und vor allem die Anfeindungen durch das Naziregime besprachen, sagte er, beinahe trotzig naiv: „Ich habe eigentlich immer nur schöne Bilder malen wollen." Eine schlichte Bemerkung, die doch einen Schlüssel zu der Vielfalt seiner gemalten Erscheinungen gibt. Ja, es sind letztenendes schöne, sinnlich überquellende Bilder. Des Malers Scheu, das in Worte überlaufen zu lassen, was doch die Leinwand restlos aussprach, mußte man schließlich verstehen. Der Sohn, Dr. Peter Beckmann, schrieb einmal: „Bild und Stille konnten dem Besucher erklären, worum es Max Beckmann ging: um eine Aussage ohne Kommentar, um den direkten Bezug der Individualität des Menschen, zu dem Erstaunlichen der Welt."

Andererseits sah er es nicht ungern, wenn die Anderen sich über sein Wirken den Kopf zerbrachen; es bereitete ihm ein gewisses wohlwollendes Amüsement. Als ich ihm 1938 eine ausführliche Ausdeutung seiner Kunst zusandte, telegraphierte er sogar zurück: „Mit jedem Wort einverstanden."

Aber wie bei allen Mythen, können auch bei denen Beckmanns widersprüchliche Deutungen gefunden werden.

Das erste der Triptychen, „Aufbruch", ist vielleicht das bildmäßig einprägsamste. Welch erregender Kontrast zwischen der dumpfen, dunklen Qualwelt der Seitenflügel und dem gänzlich auf- und abgeklärten mythischen Mittelstück! Rechts und links sieht man Gefolterte, Verstümmelte, Gefesselte. In der Mitte öffnet sich die saphirne Weite, in Seeluft und Licht finden stolze, fast göttliche Gestalten die letzte, herrliche Freiheit.

Ganz links vorn ist eine gefesselte Frau über eine schillernde, globusartige Kugel geworfen wie über einen Richtblock — als solle sie der Welt geopfert werden. Hinter ihr steht der Scharfrichter mit geschwungenem Beil. Aber während das Richtwerkzeug schon durch die Luft saust, um den Nacken der Frau zu treffen, verwandelt es sich plötzlich in einen Kescher, in ein langstieliges Netz, in welchem Fische zappeln. Diese traumhafte Metamorphose bringt ein weiteres vertracktes Drama ins Rollen, dessen Hauptdarsteller die Fische sind und das sich durch alle drei Bildflügel wie durch drei Akte hinzieht.

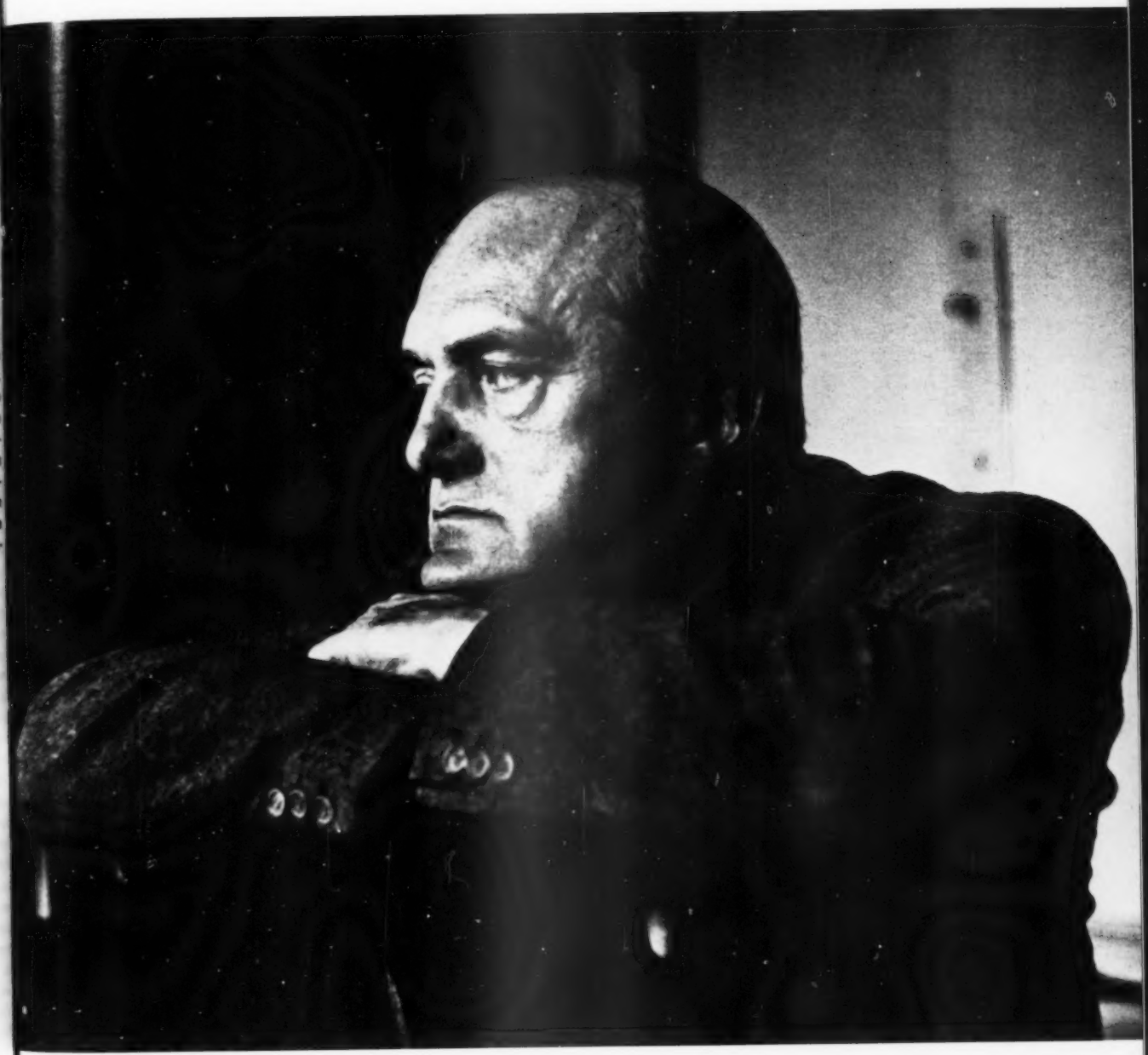
Die Fische — sie tauchen in Beckmanns Werk in seltsamstem Symbolismus immer wieder auf. Vielleicht verkörpert Beckmanns Fisch die Seele, in Anlehnung an frühchristliche Katakombenmalerei. Vielleicht werden in dem Kescher die Seelen der Gefolterten gerettet und der Qualenwelt entrissen?

Auf dem rechten Flügel wird so ein Fisch von einem Liftboy in schnittiger Livrée unterm Arm getragen, gerade als bringe er ihn jemandem als Botschaft. Aber was soll das für eine Botschaft sein? Da irrt eine traumverstörte Frau, eine brennende Öllampe vor sich hinhaltend. Sie schleppt die leblose Figur ihres Mannes mit sich, in deren Rücken eine blutige Wunde klafft. Die beiden sind unlösbar aneinander gefesselt. Die Frau schleift dieses furchtbare Anhängsel mit sich durch nächtliche Räume. Der Liftboy ist ihr dicht auf den Fersen, aber er kann sie nicht erreichen, er kann ihr, scheint es, die Botschaft nicht übergeben, daß die Seele (der Fisch) wichtiger wäre als der abgestorbene Körper einer zur Qual gewordenen körperlichen Liebesbindung.

Diese Szene des rechten Flügels bekommt etwas Bühnenhaftes dadurch, daß die Hauptpersonen auf einer erhöhten Ballustrade stehen, daß vorne ein unheimlicher Trommler ein schäbiges Theaterorchester mimt und daß der Hintergrund sich kulissenhaft fortsetzt. Ein Treppenhaus tut sich da auf, und übers Geländer blicken Dutzende von schreckhaften Gesichtern. Der betäubende Polterschall der großen Trommel scheint jeden Sinn übertönen und vernichten zu wollen. Die Seitenflügel dieses Triptychs zeigen die Befangenheit der menschlichen Existenz in albtraumhaften, zweck- und ziellosen Alltagen.

Im Mittelbild dagegen erfüllt sich der Sinn der Menschenexistenz in fast überschwenglicher Reinheit, in juwelenhaft prächtigen Farben, Purpur, Türkis und Gold. Die Fische — die gefangenen Seelen der Seitenflügel — entkommen dem Netz und schwimmen ins Grenzenlose hinaus. Ein gekrönter Herrscher gibt ein kabbalistisches Segenszeichen dazu. Die Mutterfigur steht heil und abgeklärt im Zentrum. Ein goldhaariges, nacktes Knäblein — unsere Zukunft? — wird aus der Nacht emporgehoben.

Wenn man die späteren Triptychen überblickt, so fällt auf, daß Folterqual und Verstümmlung seltener werden und allmählich ganz verschwinden. Beckmanns selbstgestellte Aufgabe nach dem ersten Weltkrieg war mitleidlose Kritik gewesen — fast karikaturistisch überschärfte Darstellung sozialer und geistiger Mißstände. Hiermit hauptsächlich errang er seinen Ruhm in der Weimarer Republik. Aber in fortschreitendem Alter wurde er philosophisch abgeklärter, und das spiegelt sich besonders in der ständig mythischer werdenden Serie der Triptychen wider. Das Schwert wird da allmählich ein harmloses Theaterrequisit. Die Fesseln werden fast nur noch Symbole erotischer Bindung, die Gefängnisgitter werden Vogelkäfige oder Fensterrahmen, ganz private Hemmungen. Zwar wecken diese Requisiten immer noch einen geheimen Schauder, aber sie werden mehr und mehr in die reine Kunstsphäre spitzer, kantiger, blockig verschränkter Formen entrückt, die aber die frühere Härte verloren haben und von einem beinahe impressionistischen Flackern der Farbe belebt sind. Blut erscheint nur noch im „Perseus"-Triptychon, aber keinem Menschen, sondern einem erschlagenen Drachen entquellend. Die alten Plärrinstrumente Beckmanns, die Jahrmarktstrommeln und Karnevalstuten, werden immer mehr ersetzt durch Flöten, Lauten, Harfen, durch die Bilder reinsten Wohllautes. Die Harmonie hat in Beckmanns Kosmos schließlich den Sieg davongetragen.



Max Beckmann, aufgenommen 1938

Foto: Helga Fietz

Max Beckmann
Akrobaten, Öl, 1939

Foto: Lawrence Westbury

Max Beckmann
Abfahrt, Öl, 1932—35

PAUL WI

Die Sam
die mein
im letzte
vernichte
Jude, als
die heute
der deut
gesehen
meine Bil
und 3000
war in e
heim und
ein Werk
Krieg zu
brechen
derer di
als Prop
befürchte
die Woh
Düsseldo
zerstört
gegenüb
suchen, d
waren. I
Dichter,
sandtsch
ist Hoffm
den). Sei
gemäß w
klärte si
Wilmers
steht nic
Ein einzi
durch ei
England
blieb bei
Mexiko
zweite is
Das bra
sein. Die
Bild ist v
Leinwand
sie die R
doppelse
Sammler
der Dres
der Vord
wurde d

Erinnerung an eine Sammlung

Oskar Kokoschka
Porträt Paul Westheim
Lithografie, 1918

Die Sammlung, an die ich mich erinnere, ist meine, vielmehr ist mal die meine gewesen, denn sie existiert nicht mehr. Sie ist offenbar im letzten Weltkrieg bei einem der Luftbombardements auf Berlin vernichtet worden. 1933, als ich aus Deutschland fliehen mußte, als Jude, als renommierter „Kulturbolschewist", der sich für die Künstler, die heute in und außerhalb Deutschlands als die „klassischen Meister der deutschen Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts" angesehen werden, eingesetzt hatte, mußte ich die Sammlung (auch meine Bibliothek) in Berlin zurücklassen: etwa 50 Bilder und Plastiken und 3000 Blatt Aquarelle, Zeichnungen und Graphik. Kurz vorher war in einer der Parteizeitungen ein Artikel „Die Kunst bei Flechtheim und Westheim" erschienen; abgebildet war eines meiner Bilder, ein Werk von Otto Dix, der besonders verhaßt war, da er, statt den Krieg zu verherrlichen, ihn als das darstellte, was er ist: ein Verbrechen am Menschen. Da wurde ich beschimpft als einer der Förderer dieser Kunst, die die Nazis als „entartet" ablehnten, weil sie als Propaganda für die Partei nicht zu brauchen war. Es war zu befürchten, daß das ein Signal für die braune SS oder SA war, in die Wohnung einzudringen und die Werke zu zerstören, wie in Düsseldorf, wo im Atelier von Paul Klee die Bilder und Aquarelle zerstört oder mit Unflat besudelt worden waren. Verantwortlich gegenüber den Künstlern und ihren Schöpfungen, mußte ich versuchen, die Werke irgendwo unterzubringen, wo sie nicht gefährdet waren. Ich war befreundet mit Camill Hoffmann, dem feinfühligen Dichter, der damals Legationsrat in der tschechoslowakischen Gesandtschaft war (später, nach dem Überfall auf die Tschechoslowakei, ist Hoffmann im Konzentrationslager Theresienstadt ermordet worden). Seine Wohnung befand sich im Haus der Gesandtschaft. Naturgemäß war das nur eine provisorische Unterbringung. Schließlich erklärte sich eine Bekannte bereit, die Sammlung in ihrem Haus in Wilmersdorf in Verwahrung zu nehmen. Das Haus in Wilmersdorf steht nicht mehr. Es wurde zerbombt.

Ein einziges Werk, ein „Friedrichstraßenbild" von E. L. Kirchner, ist durch einen Zufall gerettet worden. Ein junger Architekt, der nach England übersiedelte, hat es mit seinem Hausrat mitgenommen. Es blieb bei einem meiner Freunde, bis ich es vor einigen Jahren nach Mexiko kommen lassen konnte. Eigentlich sind es zwei Bilder. Das zweite ist auf der Rückseite: eine Gruppe Badende am Meeresstrand. Das braucht keineswegs eine vom Künstler verworfene Arbeit zu sein. Die Maler der „Brücke" waren in ihren Anfangsjahren — das Bild ist von 1913 — so arm, daß sie oft nicht das Geld hatten, eine Leinwand zu kaufen. So, um überhaupt schaffen zu können, bemalten sie die Rückseiten früherer Bilder. Im Dezember 1959 kam ein solches doppelseitiges Bild von Kirchner in Köln zur Versteigerung. Der Sammler, dem das Frühbild auf der Rückseite, eine „Badeanstalt" aus der Dresdner Zeit Kirchners, mehr zusagte als der „Hochwald" auf der Vorderseite, hatte das Bild wenden lassen. Auf der Versteigerung wurde dieses gewendete Bild mit einem sensationellen Preis bezahlt. Auch im Oeuvre von Erich Heckel ist das eine nicht allzu seltene Erscheinung.

An das Bild knüpft sich mir noch eine andere Erinnerung. Gekauft habe ich es 1917 in Frankfurt am Main bei dem Kunsthändler Schames, der „seine" Künstler, die jungen von damals, wie ein Vater betreute. An einem Sonntag vormittag — es war zwischen Weihnachten und Neujahr — ging ich zusammen mit einem befreundeten Bankier in die Kunsthandlung. Schames hatte gerade eine Kirchner-Ausstellung gehabt; er ließ uns die Bilder aus dem Magazin holen. Ich begeisterte mich für eine „Schöneberger Straße". Der Preis für Kirchner war damals 10 000 Mark. Der Betrag mußte sofort bezahlt werden, denn am 1. Januar sollte ein Steuergesetz in Kraft treten, nach dem der Kauf von Bildern, der Kunstgenuß, als „Luxus" angesehen und entsprechend besteuert wurde. Darauf war ich nicht vorbereitet. So bat ich meinen Begleiter, mir den Betrag zu pumpen; in ein paar Wochen werde er das Geld wieder zurückhaben. Er lehnte ab. Am Nachmittag traf ich einen Sammler; er sagte sofort zu. Als ich bei Schames in der Wohnung anrief, sagte er mir: „Das Bild? Unmöglich, das ist verkauft." „Wie . . .?", fragte ich. „Wer kauft am Sonntag nachmittag Bilder?" — „Der Herr, der am Vormittag mit Ihnen in der Galerie war." Am anderen Morgen ging ich in die Galerie und kaufte das „Friedrichstraßenbild." Gleichzeitig begriff ich, wie die Hirne der tüchtigen Leute arbeiten. Offenbar hatte mein Bankier sich gesagt: der ist so begeistert, und er soll ja was von Kunst verstehen. Das Bild wollen wir uns mal sichern — —

Was ich „sammelte", waren nicht eigentlich Bilder und Plastiken, sondern Menschen, geistige, schöpferische Menschen, für die ich mich einsetzte, deren Gestalten mir Erlebnis war. Zu gegebener Stunde Umgang mit ihnen haben zu können, mich in ein Werk vertiefen zu können, in dem ein Künstler seiner Persönlichkeit Ausdruck gegeben hatte — was ich an Geld übrig hatte, gab ich dafür aus. Es war niemals viel. Auch auf dem alten Kontinent pflegt man Schriftstellern keine „fürstlichen" Honorare zu zahlen. So hätte ich gern einen Picasso oder einen Braque oder einen Gris gehabt; aber die waren, als ich anfing, schon viel zu teuer. 1923 kam ich in Paris zu Adolphe Basler, Kunsthändler und Kunstschriftsteller. Der hatte in seiner Wohnung einen Raum voll von Utrillos; sie hingen nicht nur an den Wänden, sogar auf dem Fußboden lagen sie in Stapeln, auch „époque blanche", die große Zeit Utrillos, war darunter. Jedes Bild hätte ich für 300 fr. Francs haben können, so viele ich gewollt hätte. Aber damals war in Deutschland Inflation, ein Dollar war Milliarden

oder Billionen Mark. Ich hätte einen erfolgreichen Industrie-Konzern haben müssen, um 300 fr. Francs für ein Bild ausgeben zu können. Als ich wieder nach Paris kam, hatte die Utrillo-Hausse eingesetzt. Da kostete ein Utrillo 30 000, 40 000 fr. Francs, auch bei Basler.

Seit kurzem hat man in USA die deutschen Expressionisten entdeckt. Für Kokoschka, für Heckel, Jawlensky, Klee, Lehmbruck, von dessen „Kopf der Sinnenden" ich einen alten Abguß hatte, werden Tausende von Dollar bezahlt. Lehmbruck fixierte gelegentlich Formvorstellungen in Farbstiftzeichnungen, pastellartig aufs Blatt geschrieben. Von diesen Blättern großen Formats, die höchst aufschlußreich für seine Schaffensweise sind, hatte ich zehn. Zwei weitere mußte ich verkaufen lassen, während ich in Paris war und plötzlich dringend Geld brauchte. Die Zeichnungen sind niemals veröffentlicht worden; ich hatte sie vorgesehen für eine neue Auflage meiner Lehmbruck-Monographie.

Übrigens habe ich die Sammlung niemals als „Geldanlage" angesehen. 1927, nach dem Tod meiner ersten Frau, hatte ich sie der Nationalgalerie, Berlin, vermacht. Gleichzeitig schenkte ich dem „Kronprinzenpalais" zum Andenken an die Verstorbene ein Bild von Max Pechstein, das Porträt seiner Frau. 1937, als die Nazis in München die „Ausstellung entarteter Kunst" zeigten, befand dieses Bild sich unter den angeprangerten Werken in einem Saal, in dem ein Schild hing: „Dafür wurden die Steuergroschen des deutschen Volkes verschwendet". Woraufhin ich in Paris in der „Neuen Weltbühne" erklärte, ich könne versichern, daß für dieses Kunstwerk nicht mehr als zwei bis drei Steuergroschen des deutschen Volkes verschwendet worden seien, nämlich die Groschen, die der Diener des „Kronprinzenpalais" ausgegeben hatte, um das Bild aus meiner Wohnung abzuholen. 1931 — die Agonie der Weimarer Republik war schon klar zu erkennen —, hatte ich in Vorahnung des Kommenden den Versuch gemacht, die Kunstwerke vor einer Zerstörung durch die Nazis zu sichern. Tatsächlich haben sie ja, wie aus einer Veröffentlichung von Rudolf Schröder („Documents", 1953) hervorgeht, mehrere tausend Kunstwerke, die ihrer Ideologie nicht entsprachen, „im Hof des Hauptfeuerwehrdepots in Berlin verbrannt". Ich ließ dem Museum of Modern Art in New York die Sammlung anbieten. Man lehnte ab, offenbar war man sich damals der Bedeutung dieser Künstler noch nicht bewußt.

Das Bild von Kokoschka, das ich besaß — außer mehreren Aquarellen, Lithographien und den beiden großen Mappen der „Bach-Cantate" und des „Gefesselten Columbus" —, war ein Porträt des Wiener Verlegers Dr. Robert Freund, der in New York in der Emigration jene hervorragenden Farbreproduktionen herausgab, die als „Twin Prints" bekannt sind. Die erste Fassung wurde nach der Annektion Österreichs durch Hitler im Mai 1938 von einer Abteilung der Wiener Gestapo, die in die Wohnung des Dr. Freund eingedrungen war, in vier Stücke zerschnitten, auch eine Lithographie von Renoir wurde zerfetzt. Das Bild, aus Österreich herausgeschmuggelt, wurde mir nach Paris gesandt. In einer Ausstellung der „Maison de la Culture" machte diese Manifestation eines Parteifanatismus tiefen Eindruck auf ein Publikum, dem Freiheit des künstlerischen Denkens und künstlerischen Gestaltens Tradition ist. 1949 wurden die zusammengefügten Stücke, wie Wingler in seinem Oeuvre-Katalog von Kokoschka schreibt, vom Künstler wieder restauriert. Von der zweiten Version, die in meiner Sammlung war, bemerkt Wingler: „Das Bild soll beschlagnahmt und noch kurz vor dem zweiten Weltkrieg im Keller des preußischen Innenministeriums in Berlin verwahrt worden sein. Es wurde wahrscheinlich zerstört." Eine Fotografie oder eine Reproduktion dieses Bildes existiert nicht. Bei meinem — gewiß unzeitgemäßen — Abscheu vor persönlicher Propaganda habe ich es nach Möglichkeit vermieden, Kunstwerke aus meiner Sammlung zu veröffentlichen. Als ich aus Deutschland fliehen mußte, nahm ich ein Verzeichnis mit, dem Fotos und Reproduktionen der wichtigsten Werke angefügt waren. Nach der Eroberung von Paris durch die Deutschen wurde meine Pariser Wohnung von der Gestapo beschlagnahmt. Welcher Art diese „Beschlagnahme" war, geht daraus hervor, daß späterhin das Buch von Ilja Ehrenburg: „Eppur si muove" mit einer Widmung des Verfassers, das sich in meiner Pariser Bibliothek befand, von einer Dame in einem New Yorker Antiquariat gefunden wurde. Im Hinblick auf die Widmung kaufte sie das Buch und schickte es mir nach Mexiko.

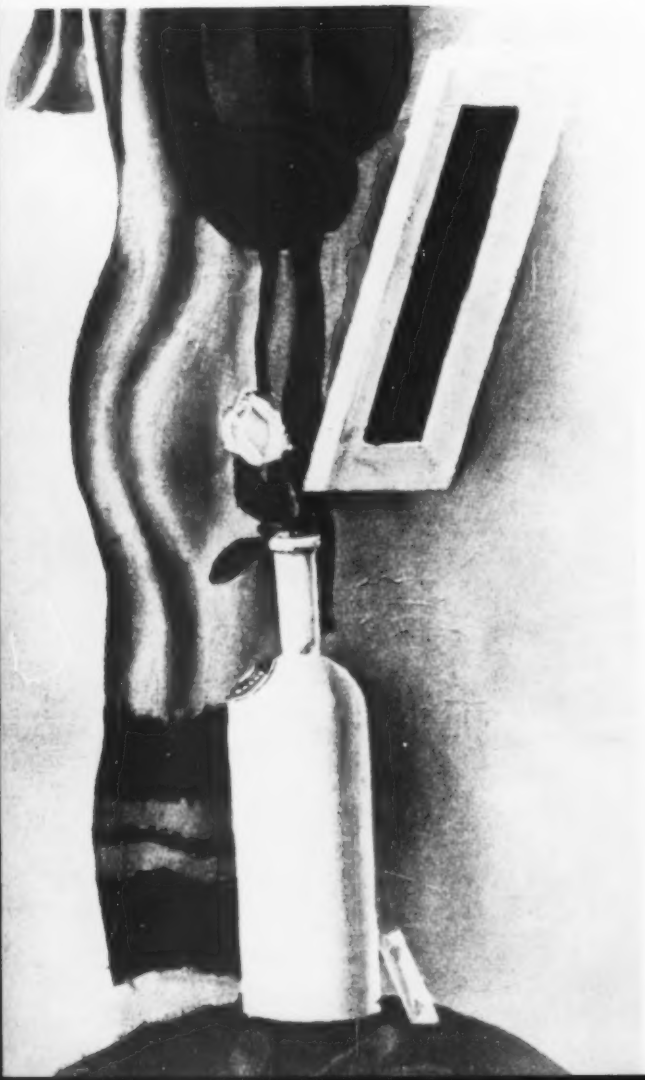
Erich Heckel schrieb mir vor einigen Monaten: „Ich wüßte gern, ob Sie verfolgen konnten, wohin das frühe Bild, das Sie von mir besaßen, ein Geige spielendes Mädchen vor einem roten Vorhang darstellend, gekommen ist." Diese subtile Bild von einer, ich möchte sagen, kraftvollen Grazie, war eines der Jugendwerke Heckels, in dem er vermocht hatte, das Spezifische seiner Begabung am vollendetsten zu verwirklichen. Von Heckel hatte ich noch ein anderes Frühbild: eine Gruppe von Badenden. Als ich bei ihm anfragte, ob er etwa eine Fotografie von dem Bild habe, schickte er mir die Reproduktion einer gleichzeitig entstandenen Version, die sich jetzt im Karlsruher Museum befindet.

Otto Müller war mit einer seiner Badeszenen, einem großen Bild, etwa 1,20 x 1 m, vertreten. Er hatte es am schwersten gehabt, sich neben seinen „Brücke"-Kameraden durchzusetzen. Elegisch verhalten in seine Visionen eingesponnen, wurde er sehr lange von einem Publikum übersehen, das in der Formensprache des Künstlers den Ausdruck seiner eigenen Unruhe und der Unruhe der Zeit suchte. Eine Zeitlang hatte er sein Atelier in der Nähe meiner Wohnung. Öfters kam er „auf einen Sprung mal rüber". Er war ein großer Schweiger. Mit dem dicht anliegenden schwarzen Haar über dem länglich schmalen Kopf und seinem dunklen Teint hatte er etwas von dem Aussehen eines Zigeuners, eines Zigeuners, der, in sich hineinlauschend, über Welt und Menschlichkeit meditierte. Einmal erlebte ich ihn in kaum verhaltener Erregung. Ich müsse mit ihm in sein Atelier kommen. Er wollte mir seine neuesten Arbeiten: Fresken, zeigen. An die Wände der kleinen, sehr bescheidenen Dachwohnung in Friedenau hatte er sich eine Art Paradies gezaubert, in dem seine „Badenden" sich tummelten. Eine bestrickende Folge, die sicherlich zum Besten gehörte, was Otto Müller geschaffen hat. Später, als er, an die Breslauer Kunstschule berufen, das Atelier aufgab, ließ der Hauswirt oder der neue Wohnungsinhaber — die Fresken überstreichen.

Ein Aquarell von Paul Klee entdeckte ich mal in der Galerie Flechtheim; ein Mann, der Klee offenbar nicht verstand, wollte es wieder verkaufen. Es war eine Art Winterlandschaft, weiße, hellblaue Flächensegmente, in die Figuren und Zeichen hineingeschrieben waren. Darüber eine mattleuchtende Mondscheibe. Die Müchener Gruppe um Klee, Marc, Kandinsky hatte ihren Namen „Der blaue Reiter" bekanntlich von einem der bayerischen Hinterglasbilder, einem St. Georg, der in kräftigem Blau gemalt war. Kandinsky schreibt (1930) in einem Brief an mich: „Beide (Kandinsky und Marc) liebten wir Blau, Marc — Pferde, ich — Reiter. So kam der Name von selbst." Von diesen Volkskunstarbeiten hatte ich nach und nach etwa 30 zusammengebracht. Von einer der schönsten konnte ich eine Reproduktion ausfindig machen: ein Christus am Kreuz, daneben auf einem mystischen Blaugrün und Grünschwarz die Schlange in Gold und ein knallroter Apfel. Von Jawlensky hatte ich eine der „Meditationen". In den Umriß eines Menschenkopfes pflegte er immer wieder eine Seelenstimmung, jedesmal eine andere Seelenstimmung, hineinzumalen, voll von jener tiefen Mystik, die er, der Russe, aus der Welt der Ikonen mit nach dem Westen gebracht hatte. Eines dieser Bilder hatte er selbst „Inneres Schauen" genannt. Ein anderer Russe, der auf dem Weg nach Paris für ein oder zwei Jahre Station machte, war Jean Pougny. Ein Stilleben von ihm, thematisch ohne Interesse, faszinierte mich durch die vollkommene Ausgewogenheit der malerischen, zeichnerischen und räumlichen Disposition. In einem Aufsatz, den ich veröffentlichte, schreibt er: „. . . Der Aufbau eines Bildes aus geometrischen Zeichen setzt im allgemeinen mit dem ersten intuitiven, formalen (im Sinn der „Form" verstandenen) Gedanken ein, der das ganze zukünftige Bild im vorhinein bestimmt . . ." 1958 organisierte Cassou in Paris, im Musée de l'Art Moderne, eine Pougny-Gedächtnisausstellung. Charmet schreibt von Pougny in „Arts": ein Maler, der es verstanden hat, „wahrhaft

Ernst Ludwig Kirchner
Friedrichstraße

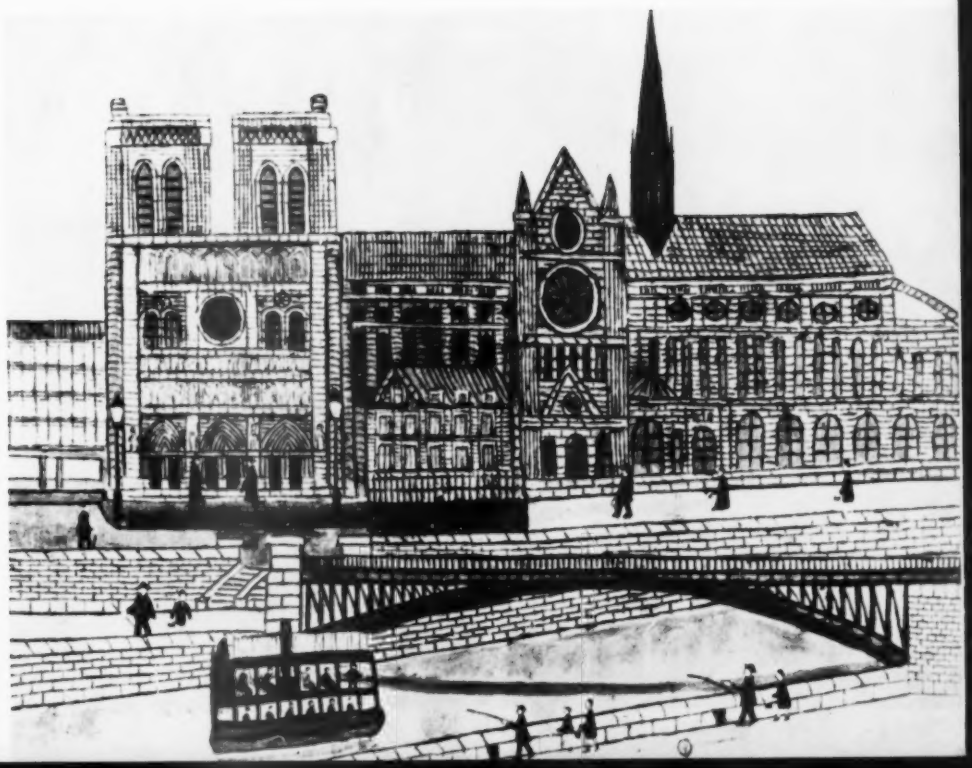
Jean Pougny
Stilleben



Erich Heckel
Geigerin

E. W. Nay
Beerdigung, 1928

Louis Vivin
Notre Dame



Ernst Barlach
Kreuzigung

Otto Dix
An die Schönheit

Alexej von Jawlensky
Meditation

Neues zu schaffen, einen Stil, der zugleich persönlich und von universaler Geltung ist."

Von meinen Reisen nach Paris konnte ich ein Aquarell von Léger (aus der Zeit, da er das große Bild „La Ville" malte), ein Aquarell von Lurçat, eine Zeichnung — ein liegender weiblicher Akt — von Suzanne Valadon, der Mutter Utrillos, und eine ganze Reihe Daumier-Lithographien mitbringen. Vor dem ersten Weltkrieg und auch noch um 1920 herum konnte man sie am Montparnasse in den Mappen, die die Ramsch-Buchhändler vor ihren Auslagen stehen hatten, häufig finden.

In Chantilly — es dürfte 1926 gewesen sein — hatte ich das Glück, bei Wilhelm Uhde den von ihm gerade entdeckten Postbeamten Louis Vivin bewundern und zwei seiner Werke, eines der Notre-Dame-Bilder und einen Zoologischen Garten, erwerben zu können. Ein Bild von Georg Grosz: „Sitzendes Mädchen", stammte aus der Zeit, in der Grosz angefangen hatte, seinen neuen Malstil zu entwickeln. „An die Schönheit" (etwa 1,75 x 2 m) von Otto Dix war eine Art Selbstbildnis. Dix, Sohn eines sächsischen Industriearbeiters, malte sich ironisch in der Halle eines Luxushotels, den Telefonhörer in der Hand. Um ihn herum „mondäne Welt", die bei Jazz-Musik ihrem strapaziösem Amüsiergeschäft nachgeht, jede Einzelheit aufmotiert, als ob es sich darum handelte, ein Protokoll aufzunehmen, und gesehen mit dieser penetranten Eindringlichkeit, die ein Durchschauen, eine Entlarvung ist. So hatte Dix zwei oder drei Jahre vorher sein „Schützengrabenbild" gemalt: Blutschlamm, Gasschwaden, Drahtverhaue, in denen zerfetzte Menschenleiber hingen. Erlebnisse eines Augenzeugen, zu goyesker Vision geworden.

Von Dix hatte ich mal geschrieben, seine Porträts hätten „häufig etwas vom Steckbrief, auch von der Schonungslosigkeit, mit der der Steckbrief Tatbestände feststellt und kundmacht", nicht ahnend, daß er wenige Jahre darauf es für angezeigt halten würde, ein Porträt von mir zu lithographieren. Ich wurde damals reichlich oft porträtiert: von Kokoschka, Hofer, Pechstein, Calder, Stückgold, Dix, Meidner und anderen. Worin meine Anziehungskraft bestanden haben könnte, ist mir noch heute schleierhaft. Ludwig Meidner, der mich zweimal porträtiert hatte, schrieb in einem Traktat über Porträtmalerei, den ich veröffentlichte: „Wir sind allesamt eitel, nur der wohlgeneigte Herr Herausgeber dieser Zeitschrift scheint es nicht zu sein, denn es gehört schon eine ungeheure Langmut, Gutmütigkeit und viel Humor dazu, so sehr mißhandelt und verballhornt zu werden, auf Papier und Leinewand, und immer wieder stillzuhalten und sich den boshaften Attacken der Maler und Zeichner auszuliefern. Herr Westheim müßte einmal im Kunstblatt sein Lichtbild abbilden, recht und schlecht, wie es jeder Photograph macht, damit die, welche ihn nicht kennen, erfahren, wie er eigentlich in Wirklichkeit aussieht." Dazu war in einer Fußnote bemerkt: „Hier irrt der Verfasser. Alle meine Bekannten behaupten — offenbar mit Recht —, daß die Maler und Bildhauer, denen zu sitzen ich nicht umhin konnte, erheblich geschmeichelt haben. Besonders die Lithographie von Dix (die daneben abgebildet wurde) soll unverblümteste Schmeichelei sein. Da ich mindestens so eitel bin wie der Verfasser, werde ich mich hüten, durch Veröffentlichung einer Fotografie den wahren Tatbestand offenbar zu machen."

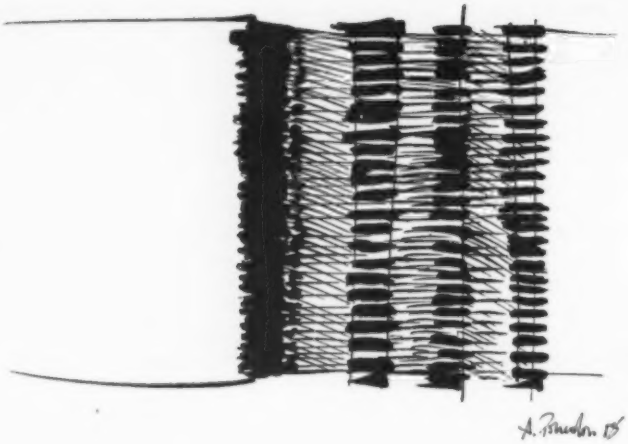
Das Modellstehen war anstrengend, aber es war auch sehr lehrreich, den Künstler bei der Arbeit beobachten zu können. Bei Karl Hofer sollte ich das Versuchskaninchen spielen. Hofer, der sein Können an großen Kompositionen erprobt hatte, wollte als 40jähriger sich auch am Porträt versuchen. Tagelang ging ich zu ihm ins Atelier. Jeden Tag malte er ein neues Bild. Keines befriedigte ihn. Einmal konnte ich nicht zur Sitzung kommen. Da malte er mein Porträt aus der Erinnerung. Das war das richtige. Pechstein, von dem ich außer dem Bildnis seiner Frau, das ich dem „Kronprinzen-Palais" schenkte, noch ein anderes Bild hatte, „Badende", machte ein Porträt von mir, das nun wirklich „geschmeichelt" war. In eine Sofaecke gelehnt, eine dicke Zigarre im Mund, sah ich aus wie ein Bankdirektor, der damit beschäftigt ist, den Kurszettel in Musik zu setzen. Pechstein sah das auch ein. Ich schlug ihm vor, statt in der Maskierung, zu der man nun einmal gezwungen ist, wenn man unter die Leute geht, mich in meiner Arbeitskluft zu malen, angetan mit einer Matrosenhose und einem Sweater, so wie ich mich in meiner Schriftstellereiwerkstatt herumquälte. Es ist ein Jammer, daß das Bild nicht mehr existiert, es war sehr echt. Und eminent charakteristisch war der Kopf von Calder. Bevor er auf die „mobiles" gekommen war, machte er seine Drahtplastik-Porträts. 1929 war er in Berlin; bei der Gelegenheit machte er ein solches Porträt von mir. In der Diskussion über seine neue „Erfindung" sprach er, wenn ich mich recht erinnere, von dem Aufbau einer dreidimensionalen Gestaltung, bestehend aus einer Luftmasse, die durch das Drahtgefüge begrenzt und gegliedert wird. Jede Linie in ihrem An- und Abschwellen sei Funktion und habe wie in der Zeichnung von Picasso oder Grosz zugleich präzis und expressiv zu sein.

Das Lithographie-Porträt, das Oskar Kokoschka 1924 zeichnete, war für die „Schaffenden" bestimmt, eine Vierteljahreszeitschrift mit Originalgraphik, die ich im Verlag meines Freundes Ernest Rathenau bis 1933 herausgeben konnte. Auf einer Versteigerung in Stuttgart konnte ich einen Abzug wieder erwerben.

Unmöglich, von all den Bildern zu sprechen, die ich in den „Kunstblatt-Ausstellungen Junger Künstler" erwerben konnte. Jedes Jahr im Dezember veranstaltete „Das Kunstblatt" eine Ausstellung von jungen Künstlern, die noch nicht ausgestellt hatten. Die Ausstellungen waren kein geschäftliches Unternehmen. Der Verlag trug die Kosten, der Künstler erhielt beim Verkauf seines Werkes den Erlös ohne Abzug. Die Ausstellungen wurden regelmäßig auch in anderen Städten: München, Frankfurt, Hamburg, Leipzig, Saarbrücken gezeigt. Eines dieser „jungen Talente" war Nay, der, wie auch Fritz Winter, sein Debut in einer dieser Ausstellungen gemacht hat. Das Jugendbild von Nay, eine „Beerdigung" von 1927, hatte im Aufbau, in der kühnen Kontrastierung starkfarbiger Flächen etwas von jener Besessenheit, mit der van Gogh seine Erlebnisse formte. Drei Jahre später kam es in Nays Schaffen zu der Befreiung von einer als fragwürdig erkannten Tradition.

Bei den „Ausstellungen Junger Künstler" mußte ich die Erfahrung machen, daß so ein erster Schritt in die Öffentlichkeit zwar eine erhebliche Stimulanz ist, daß aber in manchen Fällen das „werdende Talent" in so prekärer Lage war, daß es, um weiter arbeiten zu können, auch einen Käufer für seine Arbeit brauchte. Mitunter fand sich einer, mitunter auch nicht. Manchmal mußte ich einspringen — — Ich möchte zum Abschluß hier nur von einem Fall sprechen. Im Jahre 1926, als die Ausstellung zum größten Teil schon gehängt war, wurde uns ein Bild angebracht, etwa zwei Meter lang, so interessant, daß, obgleich Anmeldefrist und Einlieferungstermin schon verstrichen waren, wir uns über alle Formalitäten hinwegsetzten und es in die Ausstellung aufnahmen. Der Maler hieß Otto Villwock. Er stammte aus Braunschweig, wo in der Galerie „Das Familienbild" von Rembrandt hängt. Es war die „Familie Meyer", die Familie des Malers, ein Gruppenbild, gesehen in der Art des Douanier, angeordnet so wie die Vorstadtfotografen die Familienfestaufnahmen zu machen pflegen, und gemalt in einer Malweise, in der die Farbgebung Rembrandts nachklang. Auf einem Stuhl in der Mitte saß die Mutter — Villwock hieß sie mit ihrem Mädchennamen —, die in einer der Braunschweiger Konservenfabriken arbeitete; die Hand auf den Stuhl gestützt, stand, ausgestattet mit einem martialischen Schnurrbart, der Vater: Meyer, ein Eisenbahnarbeiter. Daneben waren etwa ein Dutzend Kinder aufgereiht, auf der einen Seite die unehelichen, die Villwock hießen, auf der anderen Seite die ehelichen Meyers. Davor stand noch ein kleines Mädchen mit einem Blumenstrauß in der Hand, so wie Henri Rousseau Blumen gemalt hatte. Alle in ihrem besten Sonntagsstaat, was dem Ganzen noch einen seltsamen Unterton von Irrealität gab. Villwock hat noch einige nicht weniger begabte Bilder gemalt. Dann war er plötzlich verschwunden, zurückgegangen nach dem Braunschweig, aus dem er stammte. Und eines Tages kam die Nachricht, daß er in der Verzweiflung, nicht weiter zu können, sich umgebracht hatte. Einen seiner Freunde hatte er noch beauftragt, mir Abschiedsgrüße zu bestellen.

K. GOERRES



DIE BRÜDER POMODORO

„An manchen Orten (unter Tage) sah ich mich wie in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen und auf das kunstreichste gebildet. In den . . . Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrote, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallenem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war. Man traute kaum seinen Sinnen an diesen Orten und ward nicht müde, diese reizenden Bildnisse zu durchstreifen und sich an ihren Kleinodien zu ergötzen."

Das Buch, dem mehrere solcher Zitate entnommen werden könnten, erlangte Weltberühmtheit, trotzdem es Bruchstück blieb. Der Autor heißt Friedr. v. Hardenberg, sein Dichtername Novalis. Er war der erste, dem der denkerische und künstlerische Griff unter die Haut der Erdoberfläche gelang, der sich ganz der „Nachtseite der Naturwissenschaft" zuwandte und in Bergwerken „die Vorhöfe des Erdenpalastes" vermutete. Auf seinem konsequenten Weg nach innen stieß er auf die Verflechtung der Jahrtausende im Schoß der Welt, sah — mit Händen zu greifen — das Ungeheure des sich bewegenden Lebens in der Materie, tief drinnen und drunten, und erklärte die Natur zur „versteinerten Stadt Gottes", die es neu zu erwecken gelte mit dichterischem Wort.

Warum sich gerade Maler und Plastiker unserer Zeit dieser Entdeckung annehmen, um mit erweiterten Mitteln das Terrain des dunklen, dichten Erdinnern gleichsam mit der Sonde ihrer Formphantasien abzuleuchten, gehört zu den geheimen Ablösungsvorgängen, wie sie häufiger in den Disziplinen der Künste anzutreffen sind.

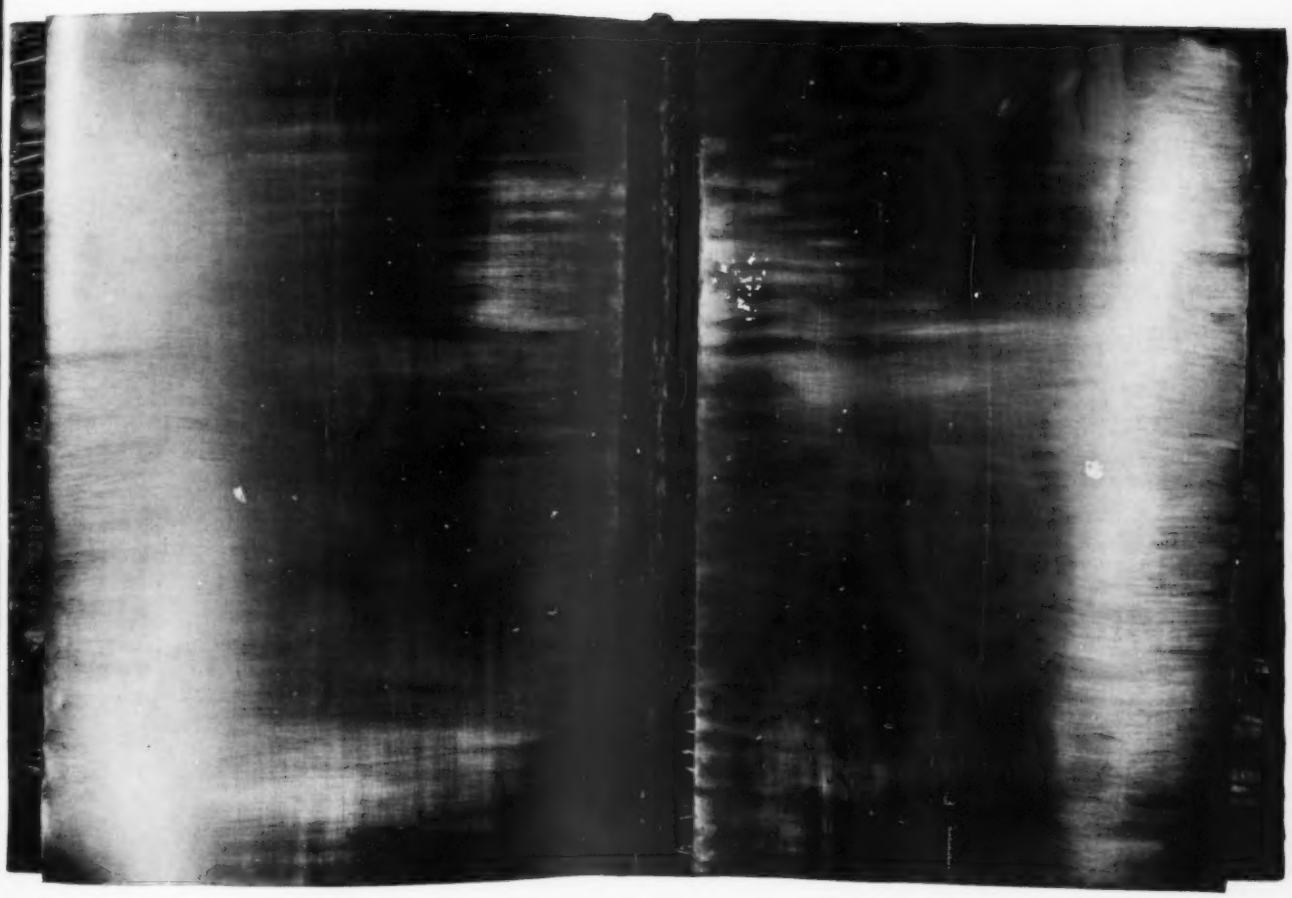
Schon geraume Zeit arbeiten in Mailand die beiden jungen Italiener Arnaldo und Gio Pomodoro gemeinsam in dieser Richtung. Sie schaffen Plastiken und Wandbilder, die sie „Metallreliefs" nennen. Stoffe der plastischen, zugleich malerischen Objekte sind Blei, Zinn, Eisenoxyd, Zink, Kalk, vorwiegend Schwermetalle, unedle also, mit denen sich unmittelbar der Eindruck „Grube" und „Bergwerk" verbindet, daneben aber auch Kupfer, Messing und Bronze.

Arnaldo Pomodoro, der ältere der beiden Brüder, geboren 1926 in Morciano di Romagna, vermeidet jegliche Art von Gießerei, er hämmert, schmilzt auf und modelliert. Seine Werkzeuge sind Flamme, Hammer und Hand. Was er so herstellt, ist das Gegenteil von Eleganz. Er beläßt dem spröden Material das Spröde, ja scheint es im Aufreißen der Flächen, die letztlich auf eine große massive Form zielen, noch mehr zu zerspleißen. Die Massen werden häufig auf einen Fond geschichtet, der sich als ruhig und tragfähig genug erweist gegenüber seiner „dramatischen" Auflage. Hier spielt sich denn Geschehen ab, das teils an Kraterwelten unheimlicher Ausgedörrtheit, an Flöze reicher Adern, an Irrgänge einer dämonischen Landschaft oder an wahrhaft bedrückende Einstiegslöcher einer Beschwörungsmauer erinnern mag.

Das zunächst roh und wirr anmutende Erscheinungsbild der einzelnen Arbeit, noch verstärkt durch Drähte und Lötstellen, die weit herausragen, klärt sich bei längerer Betrachtung zu einer sehr bewußt gesetzten und reflektierten Komposition. Sie gewinnt durch Abstand an Tiefe und Geschlossenheit, durch Nähe an unglaublicher Perfektion und Vielfalt der Mittel. Arnaldo scheint mit den schweren Materien zu spielen. Er benutzt sie zu einem Instrumentarium phantastischer Spannungsintervalle und macht sie zu silberhart klingendem Sirenengetön. Immer auch ist bei ihm die unterschiedliche Farbe der Metalle Blei, Kupfer und Messing ein bewußtes Mittel plastisch-malerischer Gestaltung.

Wenn der Ort dieses Künstlers bestimmt werden soll, dann gehören die sehr eigenständigen und bemerkenswerten Denkweisen in Metall sowohl zur Seite der „geistdurchhellten Offenbarungen von Maß und Gesetz", als auch „in das anonyme Verschmelzen mit den gebärenden und bewahrenden Kräften, wie in die Ortlosigkeit der Existenz" (W. Hofmann), die ihre neue Ebene der Standhaftigkeit sucht. Die klirrende Härte der Materie einerseits und die ausbrechende Lebendigkeit der Stoffe andererseits, gerade mitten und unter der scheinbaren Erstarrung, sichern A. Pomodoro einen Platz unter den „Geodynamikern" der Kunst, die Wirkkräfte sichtbar zu machen wissen, wo man nur tote Sachlichkeit vermutet. Was Martin Beheim-Schwarzbach von den Erkenntnissen und Gestaltungen des Novalis befürchtete, daß sie „von unverstehenden Beurteilern zu Unrecht als bloß ästhetische Gebilde romantischer Träumereien angesehen" werden könnten, trifft auch auf die Werke A. Pomodoros zu. In Wirklichkeit bestätigen sie auf ihre Weise die Vision Fr. v. Hardenbergs, daß es „auch drüben einen Tod" gibt, „dessen Resultat irdische Geburt" sein könnte: „Wie, dachte er bei sich selbst, wäre es möglich, daß unter unsern Füßen eine eigene Welt in einem ungeheuren Leben sich bewegte? Daß unerhörte Geburten in den Vesten der Erde ihr Wesen trieben, die das innere Feuer des dunklen Schoßes zu riesenmäßigen und geistesgewaltigen Gestalten auftriebe?"

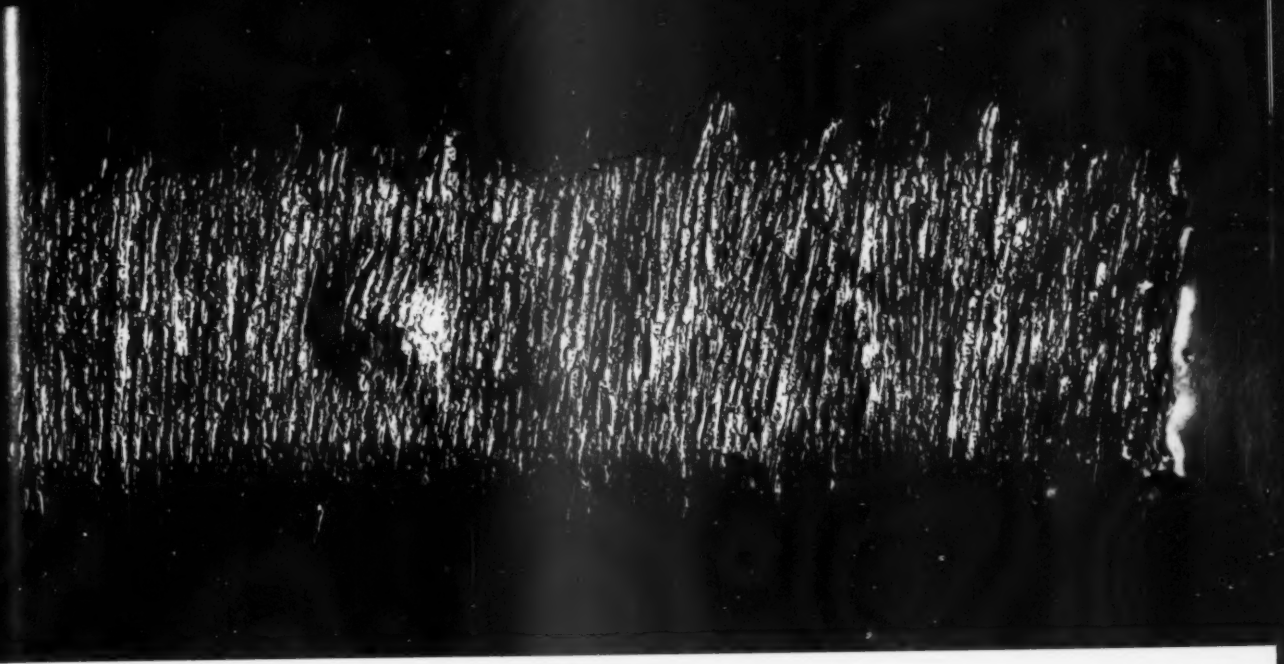
Daneben taucht, ebenfalls bei Arnaldo P., meist großformatig das Thema „Masse" im Sinne menschlicher Ansammlungen auf. Als ob sich, schaurig und verloren zugleich, das „man" zu gefährlicher Ballung formierte, dennoch schwimmend und ohne Stoßkraft, mehr Trägheit als Schwungkraft bleibend, sinnlose Bewegung auslöste,



Arnoldo Pomodoro
Apparazione Nr. 2, 1959

Arnold Newman

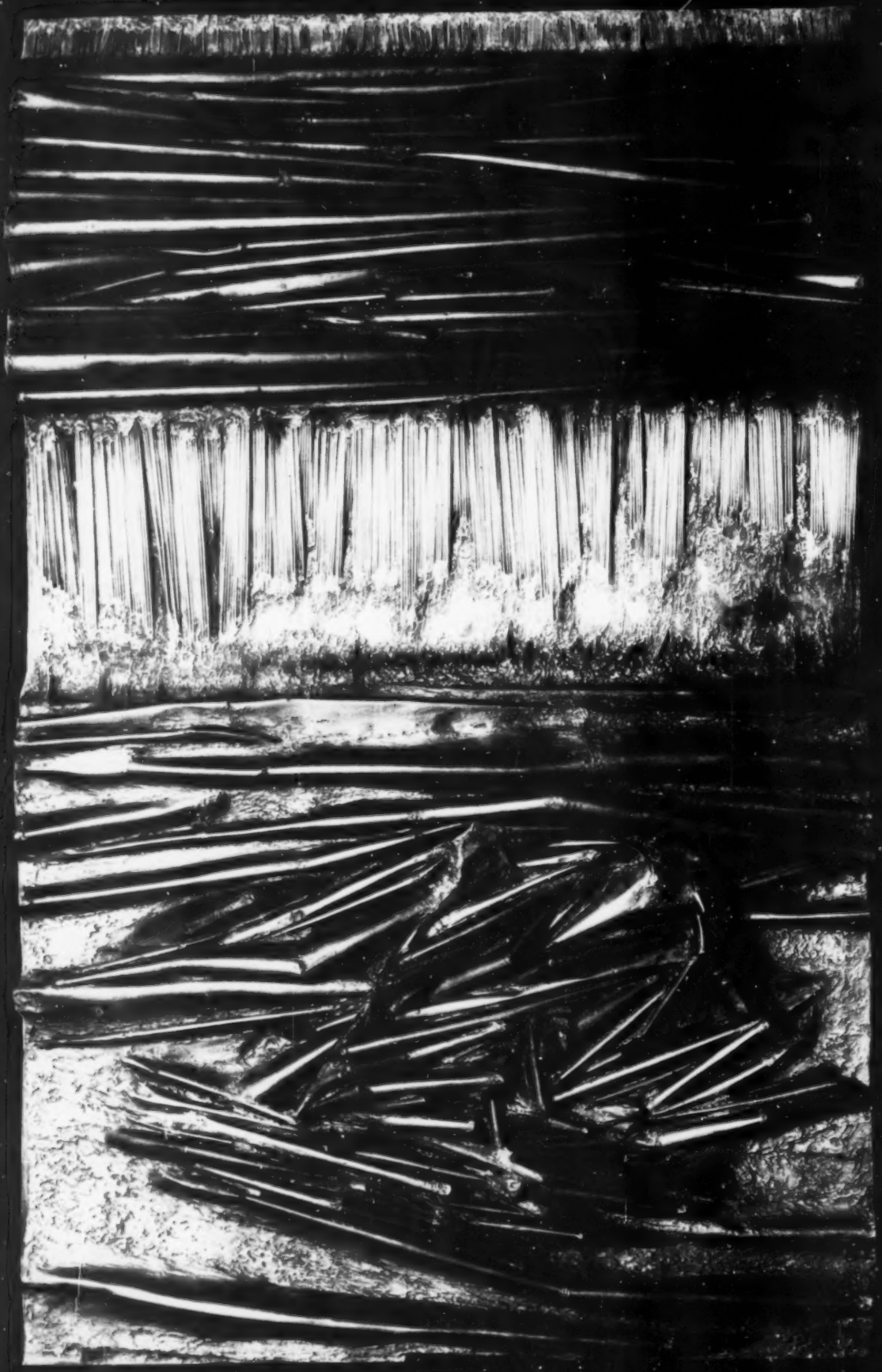
Arnaldo Pomodoro
Morte per Acqua, 1957



Arnaldo Pomodoro
Orizzonte, 1957

Fotos: Paolo Monti

Arnaldo Pomodoro
Una Scelta, 1957

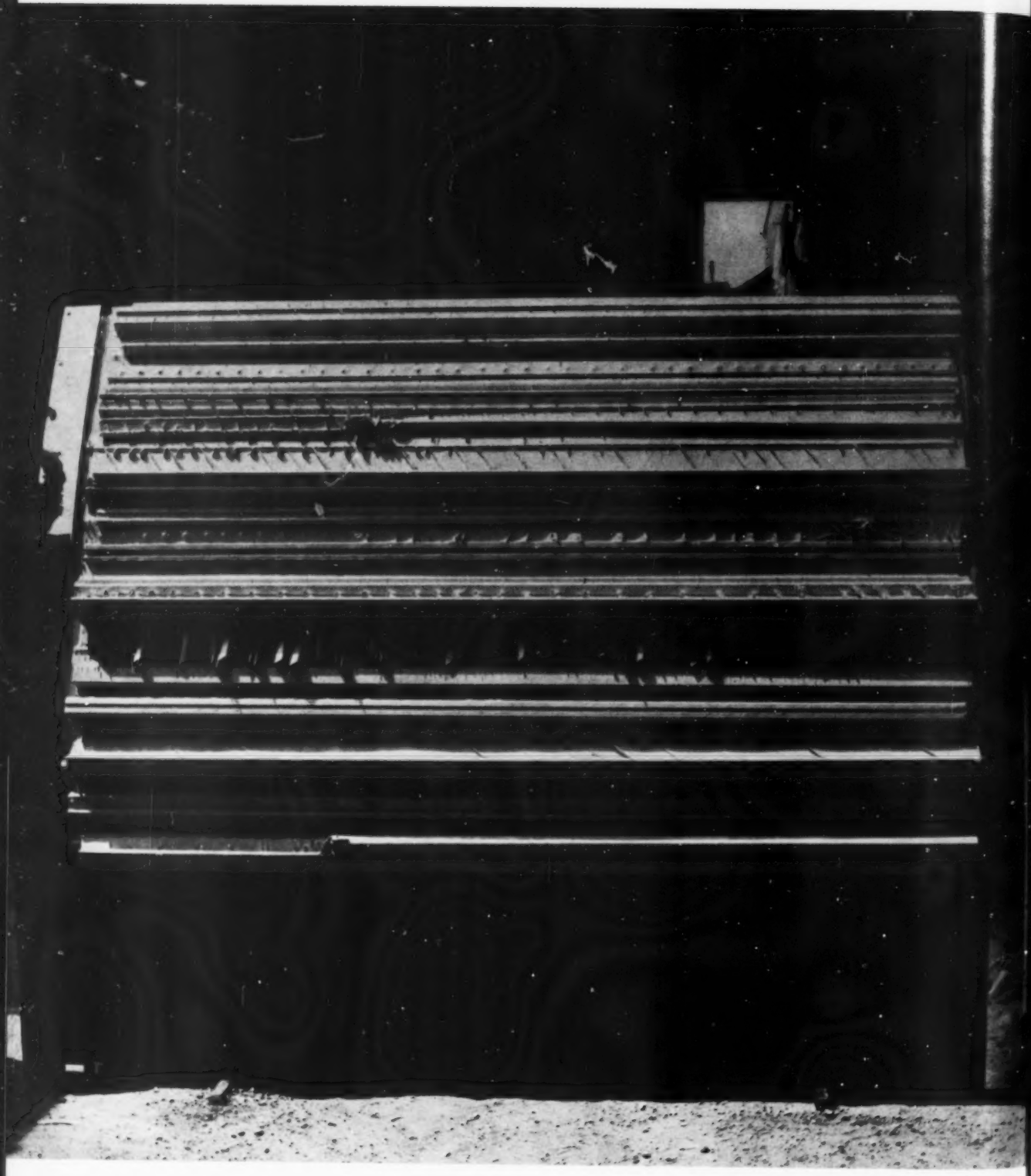


ldo
odoro
la
Agri-
tore, 1958

Arnaldo Pomodoro
Altro Orizzonte, 1958—59

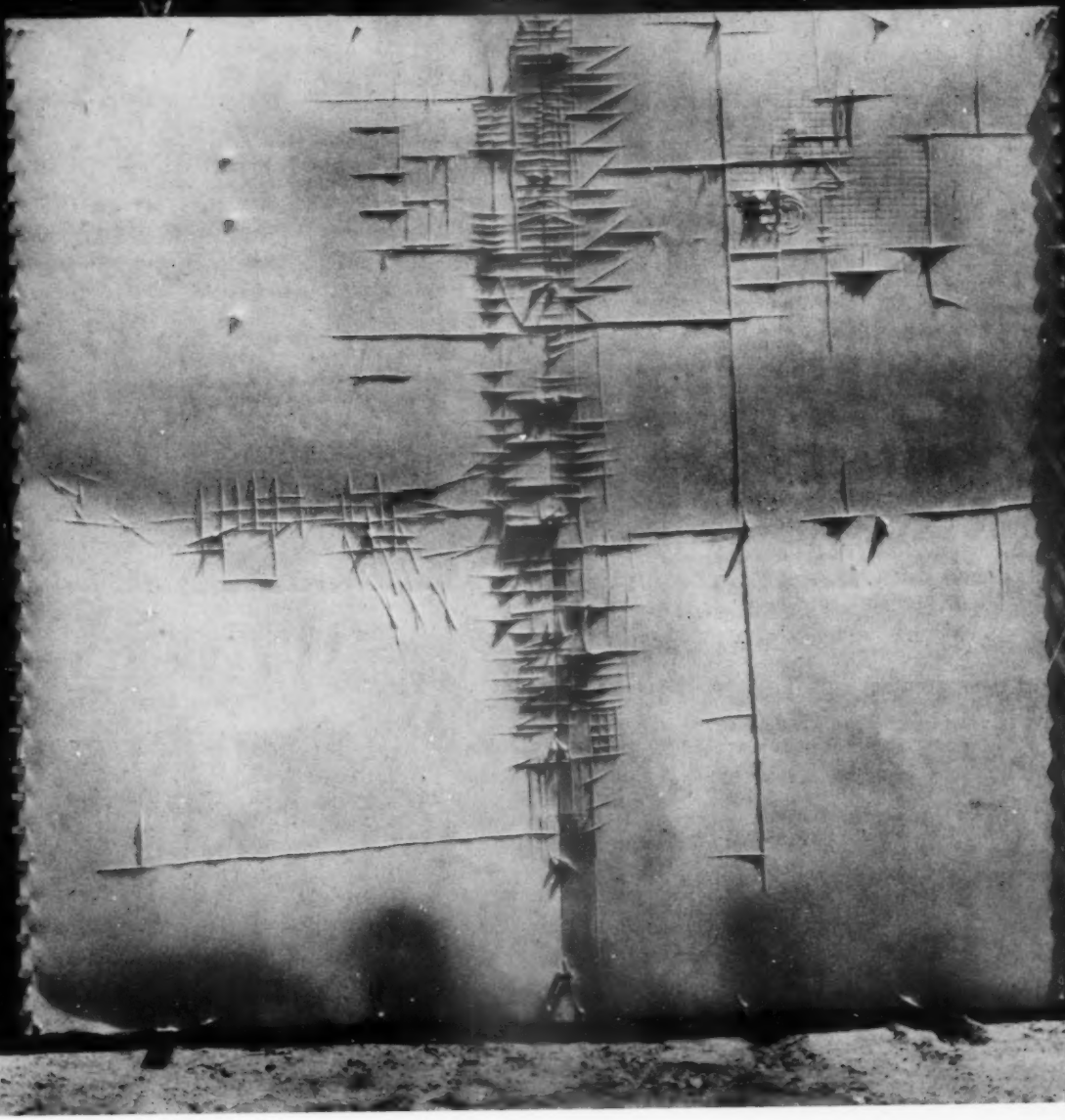
ldo
odoro
lla
Agri-
ure, 1958

Fotos: Paolo Monti



Arnaldo Pomodoro
La Perla dei Lucidi, 1960

Fotos: Paolo



Fotos: Paolo Monti

Arnaldo Pomodoro
La Perla dei Lucidi, 1960

Gio Pomodoro

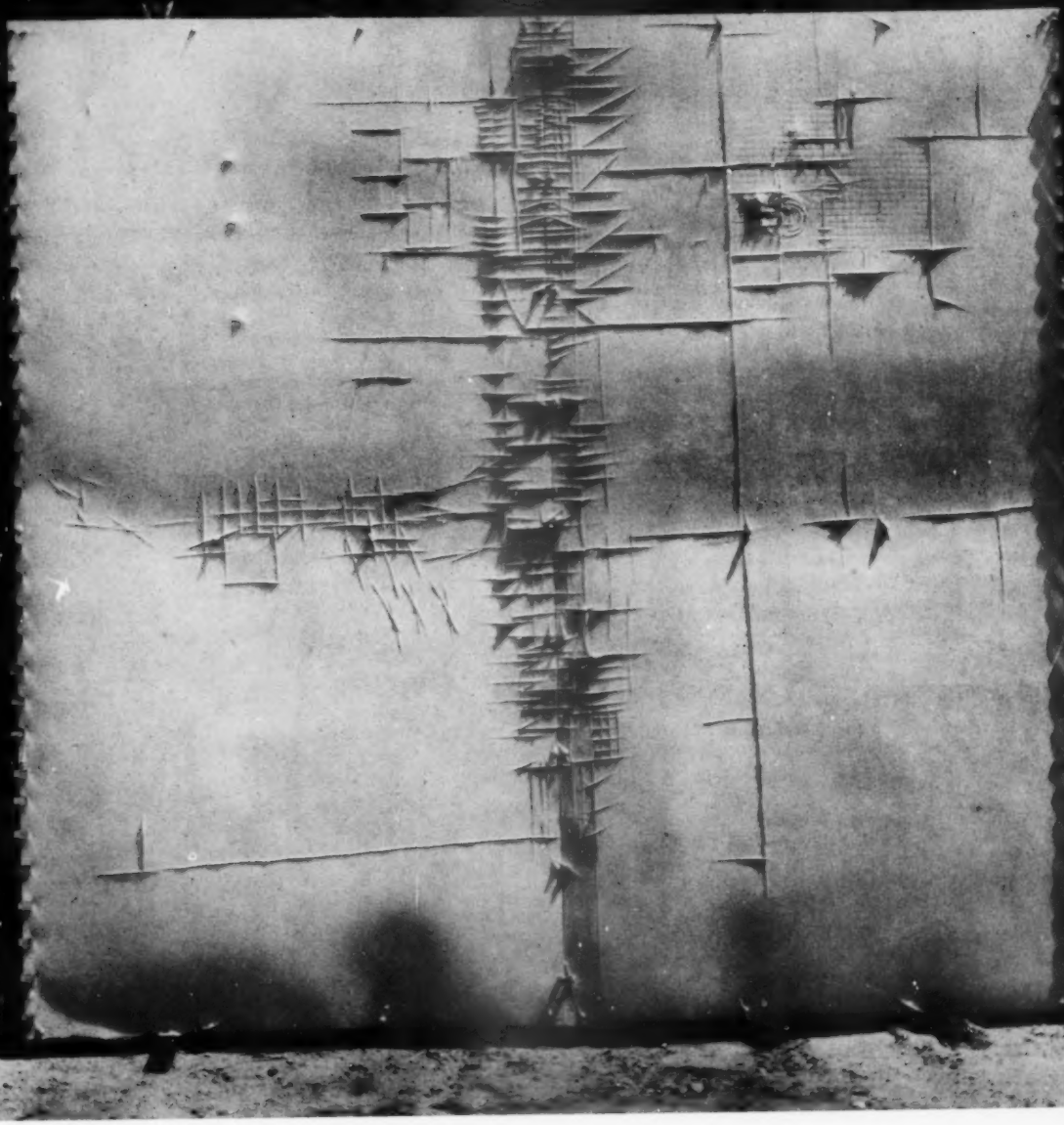
Fotos: Paolo Monti

Arnaldo Pomodoro
Altro Orizzonte, 1958—59

Fotos: Paolo Monti

Arnaldo Pomodoro
La Perla dei Lucidi, 1960

Fotos: Pao



Fotos: Paolo Monti

Arnaldo Pomodoro
La Perla dei Lucidi, 1960

Gio Pomodoro

Fotos: Paolo Monti

Gio Pomodoro
Crescita, 1956

io Pomo
Bronze,

Gio Pomodoro
Eucalyptus, 1957

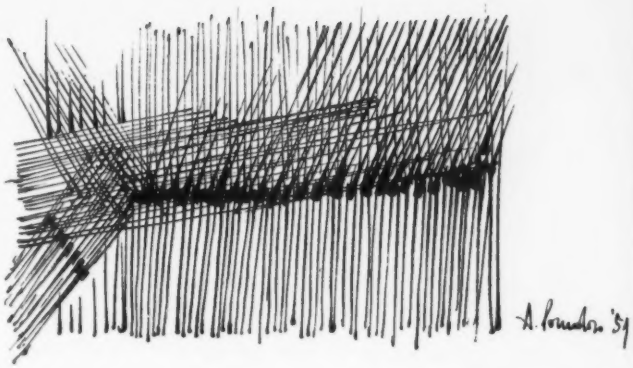
Gio Pomodoro
Scultura, 1958

Foto: Paolo Monti

Umseitig: Gio Pomodoro
Incontro al Limite,
1959

welche w
durch wo
Von zerk
nisch auf
hurgebun
Gio, der
vor kurze
unter de
Bronzen
sich zunä
zu faltenr
tend gold
Materialb
hebungen
gliedern.
samkeit g
wie mit S
bilder geo
vergleichb
wie bei s
existent.
So dürften
umfassend
Sie sind e
geschmolz
sen Zeme
Neuentdec
sam freigi

welche wesensgemäß unentschieden bleibt. Das Unentschiedene wird durch wogende Flächen erreicht.
Von zerklüfteten Formen hat sich seine Arbeit neuerdings zu tektonisch aufgebauten Mitteln verwandelt, mit denen Arnaldo architekturgebundene Aufträge hervorragend löst.
Gio, der jüngere, geboren 1930 in Orciano di Pesaro, begann erst vor kurzem einen selbständigen Weg zu beschreiten. Er, der lange unter dem Einfluß des Bruders stand, stellt heute kissenförmige Bronzen her aus vor- und zurückschwellenden Flächen. Es handelt sich zunächst um Stoffe, die, über Draht- und Holzgestelle gespannt, zu faltenreichen Reliefs hochgeführt werden. Danach entstehen leuchtend goldene Bronzegüsse (Gio begannn als Goldschmied). Seine Materialbearbeitung läßt Buchtungen und punzenschlagähnliche Erhebungen entstehen, die den weichen Gesamtcharakter der Fläche gliedern. Das widerstrebende Material ist zu seidenwilliger Schmiegsamkeit gezwungen. Stark wölbt es sich in den Raum und zieht ihn wie mit Saugnäpfen an sich. — Auch diese Werke können als Inbilder geodynamischer Formphantasien gelten, ausgewässerten Solen vergleichbar oder glatten Salzhöhlen. Die Anklänge daran sind zwar wie bei seinem Bruder oft durch Bildtitel chiffriert, aber dennoch existent.
So dürften die Metallreliefs der Brüder Pomodoro Beiträge zu einem umfassenden Gesamtgeschehen der Kunst des 20. Jahrhunderts sein? Sie sind es, äußerlich in bezug auf die freimodulierten Massen, die geschmolzenen, gehämmerten, geschweißten Metalle und den porösen Zement, die zum Bilde wachsen, sie sind es im Sinne einer Neuentdeckung des Raumes, der „seine versteinerten Vorhöfe" langsam freigibt zur Verlebendigung des scheinbar Toten.



KURT LEONHARD

Es ist noch gar nicht so lange her, daß man in Diskussionen die Klage hören konnte, die Kunst unserer Zeit erlaube keine Altersreife. Selten seien jene epochalen Entwicklungen einzelner großer Meister, die früher die Regel waren; Werke von Vehemenz und Überzeugungskraft gelängen zwar in frühen Lebensjahren, dann aber reiße meistens die Kontinuität ab und das Werk versande in flachen Verbreiterungen oder Verleugnungen.
Dies traf allenfalls auf einige Expressionisten zu. Heute aber kann man eher sagen, wir befänden uns in einer Epoche der „jungen Alten". Das Phänomen eines Lebenswerkes, das in einem ebenso typischen wie neuartigen, ja revolutionären Altersstil gipfelt, bietet sich uns nicht nur im internationalen Bereich; fast noch frappierender tritt es gerade innerhalb der deutschen Kunst auf, bei Meistern, die überhaupt erst jenseits der Siebzig zu einem verbindlichen Stil oder zu der ihnen gebührenden Anerkennung gelangen. Ich denke an Buchheister und Bissier, Ritschl und Ackermann, Kerkovius und Lörcher. Dagegen waren zu Beginn dieses Jahrhunderts Künstler wie Rohlfs und Corinth, die im hohen Alter aus dem Impressionismus in den Expressionismus hineinwuchsen, eine Seltenheit; übrigens erscheinen sie uns heute weniger als Zeitgenossen der Brücke und des Blauen Reiters, sondern viel eher als Verbindungsleute zwischen Impressionismus und Tachismus.
Denn die heutige Situation war in gewisser Weise schon einmal für die Impressionisten gegeben: daß nämlich der typische „Altersstil großer Meister" (wie ihn A. E. Brinckmann in seinem schönen Buch dargelegt hat) mit einer epochalen Stilstufe, einer historischen Epoche des „Spätstils" konvergiert. Auch der Impressionismus hat seine radikalen Realisierungen erst in den Alterswerken von Pissarro, Monet, Renoir gefunden.

ALFRED LÖRCHER

Zu den beglückendsten Erscheinungen unter den „jungen Alten" unserer Zeit gehört der Stuttgarter Bildhauer Alfred Lörcher, der 31

unlängst seinen 85. Geburtsag gefeiert hat. Zusammen mit Faßbender und Gropius erhielt er in diesem Jahre den Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen. Auf seiner vom Württembergischen Kunstverein veranstalteten Jubiläumsausstellung in Stuttgart waren zum erstenmal auch jene Arbeiten der letzten Jahre in größerer Anzahl zusammengefaßt, die nicht nur das Bild, das man sich lange von ihm gemacht hatte, gründlich verändern, sondern sich die Tendenzen der fortschrittlichsten Jugend zu eigen machen, und zwar mit einer Selbstverständlichkeit, die sich nur begreifen läßt, wenn man um die innere Pluralität der Anlage jeder menschlichen Persönlichkeit weiß.

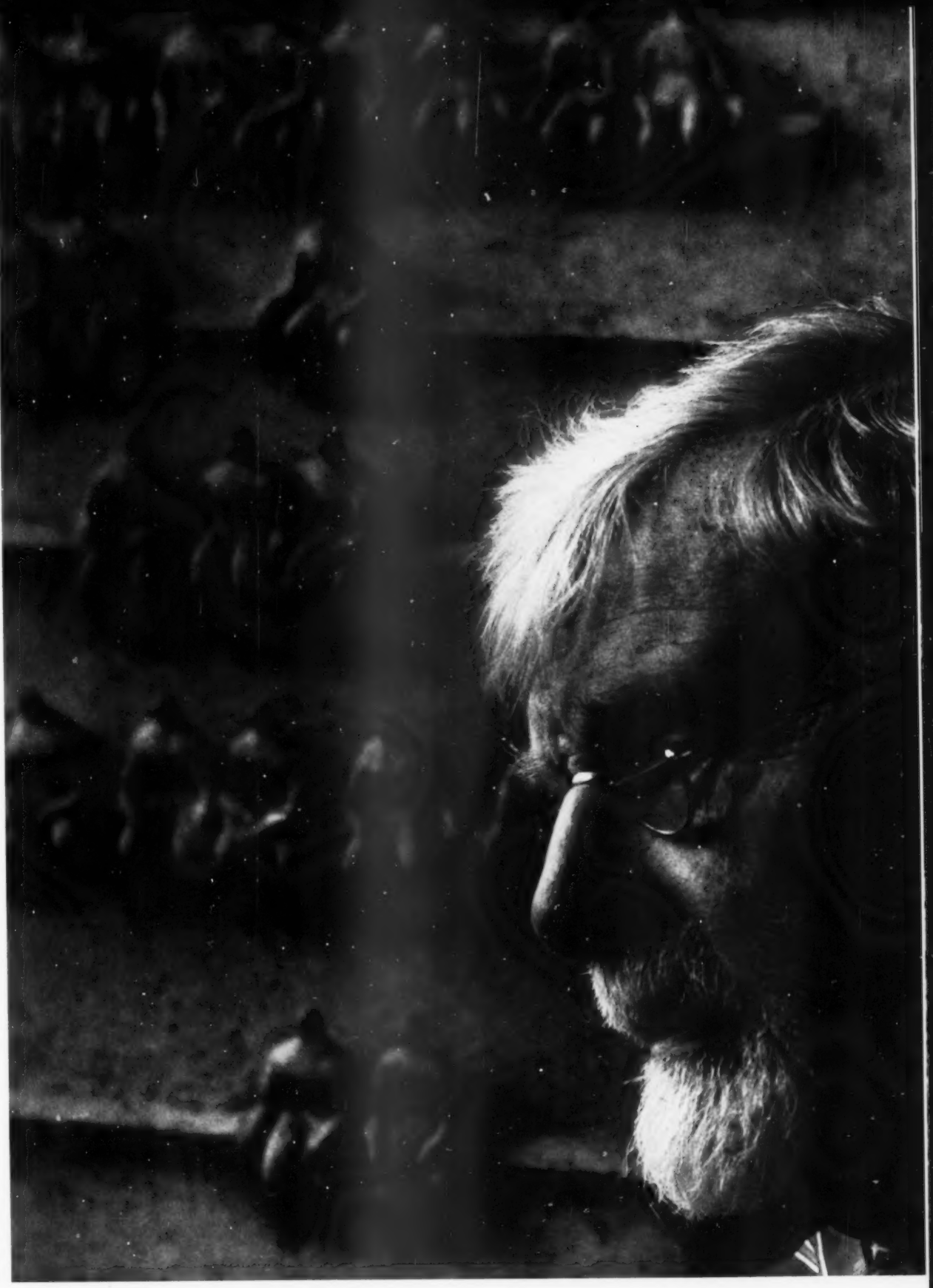
Lange war Lörcher als „schwäbischer Maillol" abgestempelt. Schon diese Formel stimmte nicht. Der Stil seiner großen Terrakottafiguren, den er im Grundsätzlichen schon vor dem ersten Weltkrieg ausgebildet hatte, ist ein nur ihm eigentümlicher, die Wahl des Materials rechtfertigender „Röhrenstil", manchmal nahe bei dem „Tubisme" eines Léger, beherrscht von einer Betonung der geraden Linie und des unbeweglichen Umrisses, die ihn wesenhaft von Maillol unterschied.

Eine weitere Verbindungslinie führt zu Adolf von Hildebrand, dessen Einfluß er wie so viele Generationsgenossen erfuhr; die Münchener Studienjahre 1898—1902 brachten ihn in ein Milieu, das den angeborenen schwäbischen Klassizismus nur bestärken konnte. Die Würde eines Hans von Marées wird zum bewunderten Leitbild. Um so erstaunlicher, daß Lörcher niemals im geringsten von jener Theorie des Reliefstils berührt wurde, jener methodischen Projektion des plastischen Werkes auf eine Ansichtsfläche, die den Kern der Lehre Hildebrands bildete. In einem Buch von Jaspers findet sich der lapidare Satz: „Das Dasein ist rund". Nun, es gibt kaum überzeugendere künstlerische Formulierungen dieser Erkenntnis als die Terrakotten Lörchers. Die Unruhe des Werdens und des élan vital, wie sie Rodin verkörpert hatte, schien ja in den zwanziger und dreißiger Jahren immer mehr außer Kurs zu kommen; mindestens in der Plastik begann die Kugel des Parmenides den ewigen Fluß des Heraklit zu verdrängen.

Das hat sich heute geändert. Die Plastik nach 1945 bedeutet eine Rehabilitierung Rodins. Man braucht nur Namen zu nennen wie Giacometti, Germaine Richier, Butler, Chadwick. Wir sehen jetzt, daß diese Entwicklung schon vor dem Krieg begann. Auch bei Lörcher: in dessen Kleinplastik seit den dreißiger Jahren. Heute ist es offenbar: neben der Arbeit an den großen, in statuarischer Gelassenheit verharrenden Figuren hat dieser Bildhauer inzwischen einen zweiten, mindestens ebenso persönlichen Stil entwickelt, einen offenen, malerischen, dynamischen Stil, der ihn an die Seite der Jüngsten stellt. Vor allem in seinen Reliefs nimmt er mit seinem gereiften Können die Hauptprobleme der Jugend auf. An die Stelle des runden Daseins schieben sich Ausschnitte einer offenen Unendlichkeit, an die Stelle geschlossener Umrisse drängen Struktur und Rohmodellierung. Nicht nur im Relief, früher noch in der Kleinplastik, die als Gruppenplastik zum Relief überleitet, spielt mehr und mehr die Grundfläche eine führende Rolle: die Spannung leerer Raumteile und geballter Massen. Streuung, Reihung, Verschränkung sich endlos wiederholender Formelemente bilden Molekulargewebe aus menschlichen Formen, die zerreißen, um punkthaften Einzelformen Spielraum zu lassen. Bemerkenswert ist die neue Distanz zum Menschlichen. Wie von Kirchtürmen aus gesehen, bewegen sich lockere Gruppen über große Plätze. Dennoch sind diese Arbeiten keine Experimente, die erst zu Erkenntnissen führen sollen, sondern gereifte Aussagen aus einem längst erworbenen Wissen, Kristallisationen unserer Zeit der fluktuierenden, vibrierenden, unberechenbaren Masse Mensch, die als Naturphänomen mit Fernrohr und Mikroskop betrachtet wird. Der skizzenhafte Charakter ändert nichts an der gründlich durchdachten Komposition. Es sind vollendete Skizzen: als Skizzen vollendet. „Zweite Leichtigkeit": nicht die des Kindes, sondern die eines trainierten Tänzers.

Ist Lörcher abstrakter geworden? Ebenso gut könnte man sagen, er sei realistischer geworden. Seine „Konferenztische", seine „Revolutionszüge", seine Herden und Heere, die oft aus Miniaturformaten unendliche Weiten gewinnen, Spielräume von Bewegung und Rhythmus — sie vervollständigen den künstlerischen Ausdruck sogar bis zur Wiedereinführung epischer oder dramatischer Inhalte. Ohne daß diese sich irgendwo vordrängten; zum Beispiel wird ein „Gastmahl" keine Hochzeit zu Kanaa; die einzigen Solisten auf diesem Gruppenrelief sind rechts unten zwei schwere Krüge; die Menschen, in rhythmischem Wechsel ornamentartig an den Tischen gereiht, bilden eine Art Chor. Chöre, einmal in Zeilen geordnet, ein anderes Mal bis zur Panik bewegt, massiv geballt oder im leeren Raume aufgelöst, zerstoben, verloren, Menschheit als flüssige Materie, die aus der kristallinischen Starrheit eines Fabriktores quillt, oder sich wie ein einziges tausendgliedriges Wesen über die Ebene ergießt. Das ist nicht nur eine Synthese von Abstraktion und Realismus, sondern auch von kompositionellem und informellem Stil, eine Synthese, der nichts von theoretischer Absichtlichkeit anhaftet, erst recht nichts von irgend einem Konformismus. Lörcher ist ein Sonderfall geblieben, gerade das macht ihn so bezeichnend für diese Zeit. Man darf noch eine weitere Entwicklung von ihm erwarten. Manches deutet darauf hin, daß er sich nicht damit beruhigt, seine Kraft in zwei getrennte Ströme zu leiten. Das Flüssige und das Feste, das Weiche und das Harte, die diagonal bewegten Keilformationen und die milden allseitigen Rundungen vereinigen sich bereits in manchen Werken zu lebendiger Kontrapunktik. Es scheint, daß dies die nächste Stufe sein wird. Ob sie uns den Blick auf eine neue, alle Möglichkeiten umfassende, nicht mehr spezialisierte, nicht mehr manieristische, auf eine vollständige Kunst freigibt? Ist der Alterstil dieses Außenseiters, neben den jüngsten Werken anderer, nicht eines der Anzeichen, daß sich gerade aus der radikalen Auflösung aller bisherigen Fixierungen etwas wie eine neue Klassik vorbereiten könnte?

Alfred Lörcher

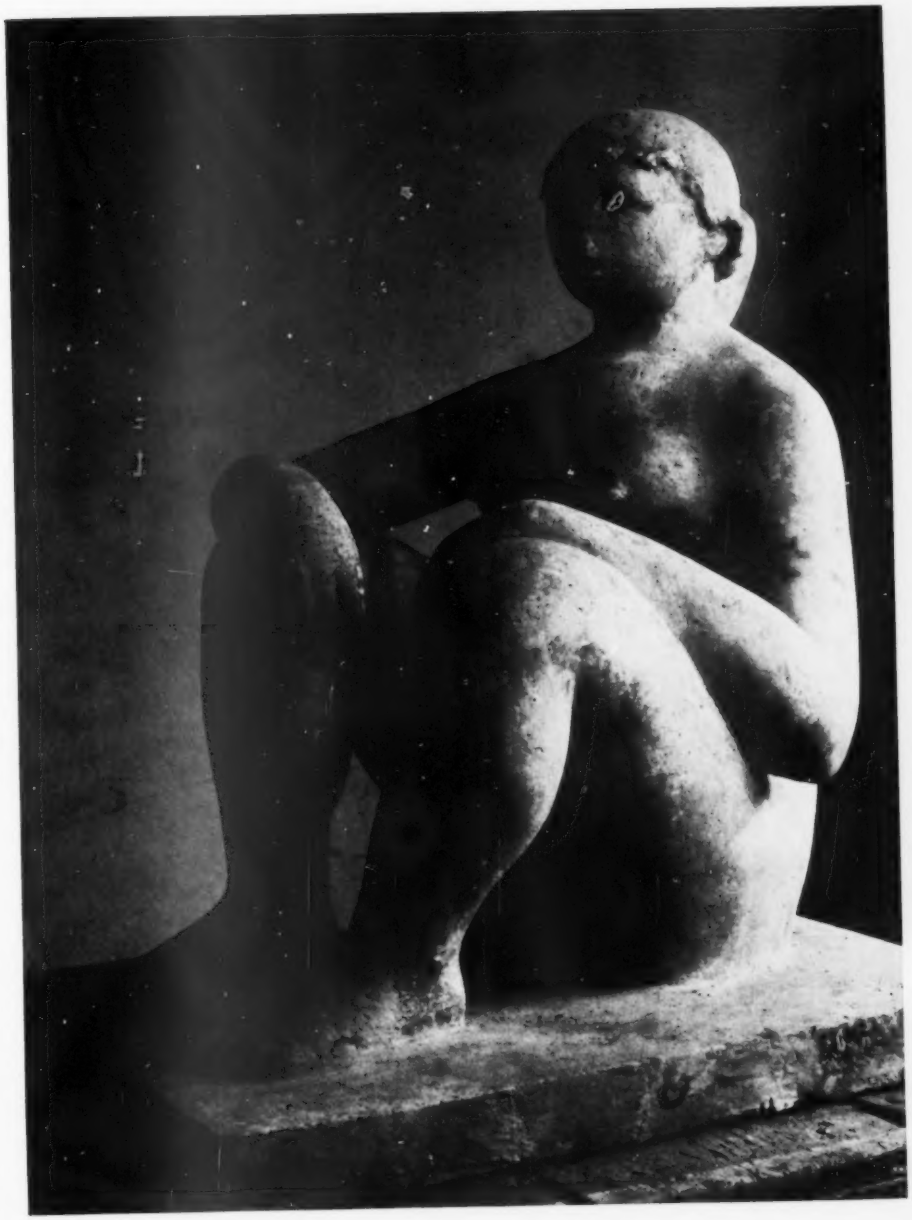


Alfred Lörcher

Alfred Lörcher
Gastmahl

Alfred Lörcher
Reiterzug, 1950

Alfred Lörcher
Ruhende Sportlerin, 1959



Alfred Lörcher
Mene Tekel, 1957

Alfred Lörcher
Konferenz, 1959

Alfred Lörcher
Panik, 1959

Alfred Lörcher
Revolution, 1957

Die japani
halb der i
Land, das
kann. Die
Generatio
Dadurch s
wird nahe
und Schön
auszeichne
nen Bauku
japanische
züge — E
Leichtigkei
zum Form
eine Schw
sen . . . Le
und psych
Energien
Gefühl de
oder prov
kommener
ist, manch
ganzen W
druck der
angeseher
weiterentv
fortschreit
falls könn
gie unbev
Menschen
menschlich
friedigung
zu finden
Generatio
heit unser
nismus zu
finden, di
Energie m
Die Beein
Baukunst
Lloyd Wr
Tradition
umzudenk
Gesetze
lich begri
verstärkt
ist ohne
Raumordn
japanisch
Anliegen
im Sinne

UDO KULTERMANN

Kenzo Tange – Genius Japans

Die japanische Architektur ist heute ein wesentlicher Faktor innerhalb der internationalen architektonischen Situation. Japan ist ein Land, das eine kontinuierliche Entwicklung seiner Baukunst aufweisen kann. Die große Tradition des Maßes und der Proportion wurde von Generation zu Generation nach erlernbaren Regeln weitergegeben. Dadurch sind direkte Mißgriffe weitgehend ausgeschlossen, und es wird nahezu immer jene Raumharmonie erreicht, jene Leichtigkeit und Schönheit, die die japanische Architektur in besonderem Maße auszeichnen. Somit wurde Japan auch für die Erneuerung der modernen Baukunst bedeutsam: „... die moderne Architektur und die japanische Baukunst der Vergangenheit haben gemeinsame Wesenszüge — Einfachheit, Standardisierung, Offenheit, Geräumigkeit und Leichtigkeit ... Einfachheit oder Standardisierung können manchmal zum Formalismus führen. Auch Offenheit und Leichtigkeit können eine Schwäche sein, eine Schwäche z. B. gegenüber Witterungseinflüssen ... Leichtigkeit, Offenheit oder Geräumigkeit sind im physischen und psychischen Sinne nicht allein in der Lage, die menschlichen Energien und Wünsche zu befriedigen. Die Menschen wollen das Gefühl des Dauerhaften haben. Sie sind nicht für unvollkommene oder provisorische Dinge, doch erscheint dieses Gefühl des Unvollkommenen oder Provisorischen, das in unserer Tradition vorhanden ist, manchmal in der sogenannten modernen Architektur auf der ganzen Welt. Die Architektur sollte immer eine Spiegelung oder Ausdruck der sozialen Struktur sein ... Diese Struktur darf nicht statisch angesehen werden, sondern muß dynamisch aufgefaßt werden, sich weiterentwickelnd aus der Vergangenheit in die Zukunft ... Diese fortschreitende soziale Struktur hat in sich eine Art Energie, andernfalls könnte sie nicht in Bewegung sein. Ich glaube, daß diese Energie unbewußt in den Körpern und in den geistigen Kräften der Menschen verborgen ruht. So ist es unsere Aufgabe, ein Bild der menschlichen Vorstellungen zu schaffen. Um neue Lösungen zur Befriedigung der menschlichen Wünsche, Energien oder Vorstellungen zu finden, habe ich und haben andere Architekten der jüngeren Generation in unserem Lande danach gestrebt, die Unvollkommenheit unserer traditionellen Bauweise und den sogenannten Modernismus zu überwinden, indem wir versuchten, neue Raumformen zu finden, die den menschlichen Emotionen besser angepaßt sind. Diese Energie möchte ich als Vitalität verstanden wissen." (Kenzo Tange).

Die Beeinflussung der modernen Architektur durch die japanische Baukunst der Vergangenheit tritt besonders im Werk von Frank Lloyd Wright hervor. Wright studierte die von der japanischen Tradition vorgeschriebenen Regeln und wußte sie in seinem Sinne umzudenken. Der Einfluß Japans und die Beeinflussung durch die Gesetze der organischen Natur wurden für ihn bestimmend, ja letztlich begrifflich untrennbar. Auch in neuerer Zeit wendet man sich verstärkt dem japanischen Bauen zu. Das Werk Mies van der Rohes ist ohne die in Japan vorgezeichnete Schule einer harmonischen Raumordnung nicht denkbar. Und auch Le Corbusier entnahm der japanischen Architektur viele Anregungen, um zu seinem eigenen Anliegen zu finden. Heute wirken diese großen Bahnbrecher wieder im Sinne einer direkten Beeinflussung der jungen Architektengeneration Japans zurück. Viele der japanischen Baumeister von Bedeutung haben in Europa studiert, teilweise im Atelier von Le Corbusier und Walter Gropius. Ein starker Einfluß auf große Gebiete der japanischen Architektur ging auch von Frank Lloyd Wright aus. Namen wie Yamada, Kosaka, Sakakura, Mayekawa kennzeichnen die Übernahme europäischer Bauformen, die jedoch im Sinne der japanischen Eigenart umgeformt wurden. Das lebendige Erbe der Tradition blieb immer bestimmend, und an Fremdem wurde nur übernommen, was der nationalen Entwicklung assimiliert werden konnte. Bei Architekten wie Sakakura oder Mayekawa ist die vollkommene Verschmelzung abendländischer und fernöstlicher Stilformen insofern gelungen, als von beiden Kulturbereichen die wirklich positiven Tendenzen übernommen und schöpferisch verarbeitet wurden.

In neuerer Zeit finden sich über diese Synthese hinaus auch Wege in architektonisches Neuland. Die Betonung der Konstruktion war zwar auch in der japanischen Vergangenheit entscheidend und zentral, doch handelte es sich fast ausschließlich um Skelettkonstruktionen, bei denen deutlich tragende und getragene Teile unterscheidbar sind. Die Bauweise der unmittelbaren Gegenwart sucht nach noch leichteren und wirtschaftlicheren Formen, nach einer Identifizierung von Tragendem und Getragenem. Hier geht die neue japanische Baukunst eigene Wege, sie sucht national modifizierte Lösungsmöglichkeiten dieser Probleme. Eine der wichtigen und zentralen Persönlichkeiten auf diesem Gebiet ist der große japanische Architekt Kenzo Tange, dessen bisheriges Werk in abrißartiger Zusammenfassung hier vorgestellt werden soll.

Eines der frühesten Werke Kenzo Tanges ist eng mit dem Schicksal des neuen Japan verknüpft. In Erinnerung an den Atombombenangriff amerikanischer Flugzeuge auf die Stadt Hiroshima im Jahre 1945 sollte eine Mahnstätte errichtet werden. Der große, im Zusammenhang gestaltete Komplex, der in den Jahren von 1950 bis 1956 entstand, umfaßt ein Gemeinschaftszentrum mit kleinem Auditorium, mit Galerie, Bücherei, Diskussions- und Verwaltungsräumen, die im Mittelpunkt gelegene eigentliche Gedenkstätte für die Opfer der Atombombe und eine Versammlungshalle mit Sitzplätzen für 2500 Personen. Die drei langgestreckten Gebäude, von denen das mittlere leicht zurückgenommen ist, liegen in einer Flucht. Eine nahegelegene Brücke, die ebenfalls in die Gesamtgestaltung einbezogen wurde, bietet Zugang zu dem ganzen, in einen Park eingebundenen Bezirk. Die schweren Betongeländer der Brücke wurden nach Entwürfen des in Amerika lebenden Bildhauers japanischer Herkunft Isamu Noguchi ausgeführt. Die Gebäude bestehen aus einfachen Betonskelettkonstruktionen, die in Sichtbeton belassen wurden. Auch innen wurde auf Ornamente und Verkleidungen verzichtet. Die rohe, unbearbeitete Oberfläche steigert den Eindruck des Monumentalen. Die klar strukturierten Raumordnungen sind rechtwinklig gegeneinandergesetzt. Die kastenförmigen Oberbauten wurden nach außen durch Sonnenbrecher nach dem Prinzip der größtmöglichen Streuung in Lichtfilter aufgelöst.

Im Zentrum der gesamten Anlage steht das Denkmal für die Toten des Atomangriffs in Form eines dynamischen Bogens nach Entwür-

fen von Kenzo Tange. Dieses 1953 errichtete Mal gibt der neuen Form des modernen Denkmals vollendeten Ausdruck. Es bildet den Kristallisationspunkt des gesamten Friedenszentrums. Der Freiraum neben den einzelnen Bauten bildet einen Platz, der ein Treffen von ca. 50 000 Menschen ermöglicht. Das Ganze ist eine von der Gemeinschaft ausgehende Planung für die Gemeinschaft. Kenzo Tange gelang es hier, die Architektur zu einer gemeinschaftsbildenden und gemeinschaftsfördernden Kunst zu erheben. Zur Formulierung drängende Kollektivvorstellungen haben in diesem Friedenszentrum architektonische Gestalt erhalten. Entwicklungsgeschichtlich bedeutsam ist, daß die volksgebundene Aussage mit den modernsten zur Verfügung stehenden Mitteln und Materialien erreicht wurde. Die Aufgabe wurde nicht nur planerisch, technisch und konstruktiv bewältigt, sondern auch in Hinblick auf ihre Bedeutung künstlerisch gelöst. Die Architektur hat hier wieder einen echten Inhalt, insofern sie Ausdruck des lebendigen Anliegens einer Gemeinschaft ist.

Dem Gemeinschaftsbau gilt überhaupt eine der Hauptbemühungen Kenzo Tanges. Davon zeugt auch die Reihe seiner großartigen Rathäuser. In den Jahren von 1952 bis 1957 entstand im Zentrum Tokios ein mächtiger Baukomplex, der von Kenzo Tange zur Aufnahme des gesamten Verwaltungsapparates der Hauptstadt entworfen wurde. Das riesige, langgestreckte Gebäude, dessen Proportionen in etwa an die Unité d'Habitation Le Corbusiers erinnern, entstand unter Mitarbeit des Architekten Sachio Otani und der Ingenieure Kiyoshi Muto und Kaoru Onu. Zusammenhängende Baukomplexe dieser Art wurden in Tokio, z. B. von Junzo Sakakura, schon früher errichtet, doch entstanden sie für die Privatwirtschaft in Verbindung mit Theatern, Kinos, Warenhäusern. Kenzo Tange schuf mit dem Rathaus ein neues Verwaltungszentrum, das darüber hinaus aus der grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Frage entstand: Was ist ein Rathaus — was ist überhaupt eine moderne Stadt? Tange wünschte nach Art europäischer Stadtkerngestaltungen einen Bau zu schaffen, der dem Gemeinschaftsempfinden einer freien Bürgerschaft Ausdruck verleiht. Zugleich sollte eine Zone für den Fußgänger geschaffen werden, da auch in Japan die Folgen der anwachsenden Motorisierung bedrohliche Formen angenommen haben. Jeder Bürger der Stadt soll das Gefühl haben dürfen, im Bezirk dieses Gebäudes zu Hause zu sein. „... dieses Gebäude hat in irgendeiner Weise eine Beziehung zu jedem Bewohner dieser großen Stadt ..." (Tange).

Der 1958 vollendete Bau ist der dritte Teil des endgültigen Entwurfs, der ihn in einen weiteren Rahmen einfügt. Dieser erste erstellte Bau steht auf Betonstützen, die durch das etwas zurückgesetzte Sockelgeschoß hindurchführen. Die sieben Obergeschosse sind horizontal gegliedert. Das Gebäude ist außen in rohem Zustand belassen worden und die nicht durch Feinarbeiten veränderte Frontseite erhält ihre besondere Wirkung durch den Kontrast von Rohbeton und Glas. Die Fenster wurden leicht zurückgenommen und durch vorspringende Balkone vor der Sonneneinwirkung geschützt. Diese Art der Sonnenabschirmung sowie die stark vom Sozialen bestimmte Durchformung des Gebäudes verweisen auf Le Corbusier, der für Tange das große europäische Vorbild war. Die Aufbauten des als begehbare Terrasse ausgebildeten Daches entbehren jedoch der plastischen Formenschönheit, die die Werke des europäischen Baumeisters auszeichnen. Besonders hervorstechend ist der Fahrstuhlturm, dessen klare Betongerüstkonstruktion in der unteren Hälfte verglast und in der oberen Hälfte offen ist. Die Außengalerie das Dachgartens ist durch ein dünnes Gitter abgeschlossen. Die weiteren Dachaufbauten enthalten die Apparate für die Klimaanlage, die Zentrale für die elektrischen Einrichtungen, den Wasserbehälter und die Kraftanlage für den Fahrstuhlturm. Im Magazingeschoß und seitlich neben dem Hauptbau befinden sich ein Versammlungsraum mit verschiedenen Nebenräumen und weitere Büros. Ferner enthält das Gebäude Gemeinschaftsräume, Küche und Kantine sowie einen Erholungsplatz im Bürohaus. Die Inneneinrichtungen beschränken sich in der Möblierung auf das absolut Notwendige. Die Lichtkörper wurden in die Decken eingelassen, die Schränke weitgehend eingebaut. Auch wurde, besonders im Erdgeschoß, die bildende Kunst in die Gesamtgestaltung miteinbezogen. Die farbigen, teils gegenstandslosen Wandgestaltungen sind dem architektonischen Kunstwerk angemessen. Die großzügige Holzverkleidung des Vortragssaales kommt dem menschlichen Ruhebedürfnis entgegen.

Der Bau ist ein wichtiges Werk der neuen japanischen Architektur, wenngleich er nicht in gestalterisches Neuland vorstößt. Das Prinzip des in Europa und Amerika experimentell erprobten Betonskelettbaus wurde hier auf japanischen Boden übertragen und den spezifischen Bedingungen des japanischen Lebens angepaßt.

Im Mai 1954 vollendete Kenzo Tange bereits einen anderen Rathausbau, der im Hinblick auf die Entwicklung dieser Bauaufgabe besonders vom Gesellschaftlichen her zu neuen Lösungen führt. Die Stadt Shimizu hat etwa 100 000 Einwohner. Die herkömmlichen Rathäuser in kleineren japanischen Städten sind im allgemeinen Ausdruck der staatlichen Bürokratie. Tange suchte hingegen die Aufgabe von den Besuchern des Gebäudes her, von deren Steuergeldern es bezahlt wird, und vom Gemeinschaftsleben der Stadt her zu lösen. Alle Räume, die von Besuchern aufgesucht werden müssen, liegen im Erdgeschoß oder im Zwischenstock. Vor allem ging es Tange darum, in der Inneneinrichtung die bisher bestehenden Schranken zwischen dem Publikum und den städtischen Angestellten zu überwinden.

Das Rathaus umfaßt einen viergeschossigen Hauptbau und ein flaches Nebengebäude, das um einen gärtnerisch gestalteten Innenhof angeordnet ist. Die Gestaltung des Innenhofes, der durch ein Wasserbassin mit amorphen Umrißformen sowie durch zwei rechtwinklig zueinanderstehende Marmorwände belebt ist, erinnert an die große Kunst erlesener Proportionen bei Mies van der Rohe, die sich in ähnlichen Zuordungen bereits im Barcelona-Pavillon sowie auch in dem in Amerika entstandenen Entwurf für ein Museum dokumentierte. Das Haupt- und das Nebengebäude stehen auf Betonstützen, und der Oberbau ist im Sinne Mies van der Rohes im Stahlskelettbau konzipiert. Die Anordnung der Fenster, deren untere Teile mit hellen Platten ausgefüllt sind, zeugt von einem sensiblen Gefühl für Flächenaufteilung. Die Dachaufbauten bestehen aus einem Turm, dessen Form sich nach unten verjüngt, und einer am anderen Ende des Baus befestigten parabolisch gekurven Bedachung. Hervorzuheben ist an diesem Bau, daß in ihm die Einseitigkeit der großen Bahnbrecher Mies von der Rohe und Le Corbusier, die je nur ein Material (Stahl oder Beton) vollendet anwandten, von Tange überwunden wurde. Daß beide ihn stark beeindruckten, sagte Tange in einem Vortrag, den er im vergangenen Jahr an der Universität von Hawai gehalten hat: „Ich wurde tief beeindruckt durch Mies van der Rohe, durch sein Seagram-Gebäude ... in New York und seine Apartmenthäuser am Lake Shore Drive in Chikago. Meiner Meinung nach hat er das Wesentliche für die Anwendung des Stahls erkannt. Er hat den spezifischen Ausdruck für dieses Material gefunden. Ebenso stark wurde ich durch Le Corbusier beeindruckt, durch seine Strahlenstadt in Marseille und durch das Gerichts- und das Sekretariatsgebäude in Chandigarh in Indien. Auch beeindruckten mich einige der Werke Nervis in Italien. Meines Erachtens haben diese beiden Männer die spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten des Beton erkannt." Aus diesem Bekenntnis geht zugleich hervor, daß auch der moderne Ingenieurbau von wesentlichem Einfluß auf das Werk Kenzo Tanges gewesen ist. Die Hauptstützen des Rathauses in Shimizu wurden auch von innen in Sichtbeton belassen, während das Stützsystem des Oberbaus aus einem Stahlskelett besteht. Kenzo Tange strebte mit diesem Bau eine Synthese beider Gestaltungsprinzipien an.

Ein dritter Rathausbau wurde von Tange in Kurayoshi ausgeführt. Dieser klare Betonskelettbau macht insbesondere die Gebundenheit an die japanische Tradition der Holzskelettbauweise deutlich. Das dreigeschossige Gebäude mit den großzügigen, überdachten Freiflächen im Erdgeschoß fügt sich harmonisch in das historische Stadtbild ein.

Während Kenzo Tange in seinen Großbauten kompromißlos die neuen technischen Materialien Eisen, Beton und Glas anwendet, ist sein Wohnhaus in Tokio noch enger durch die Verbindung seines

Foto: F. Murasawa

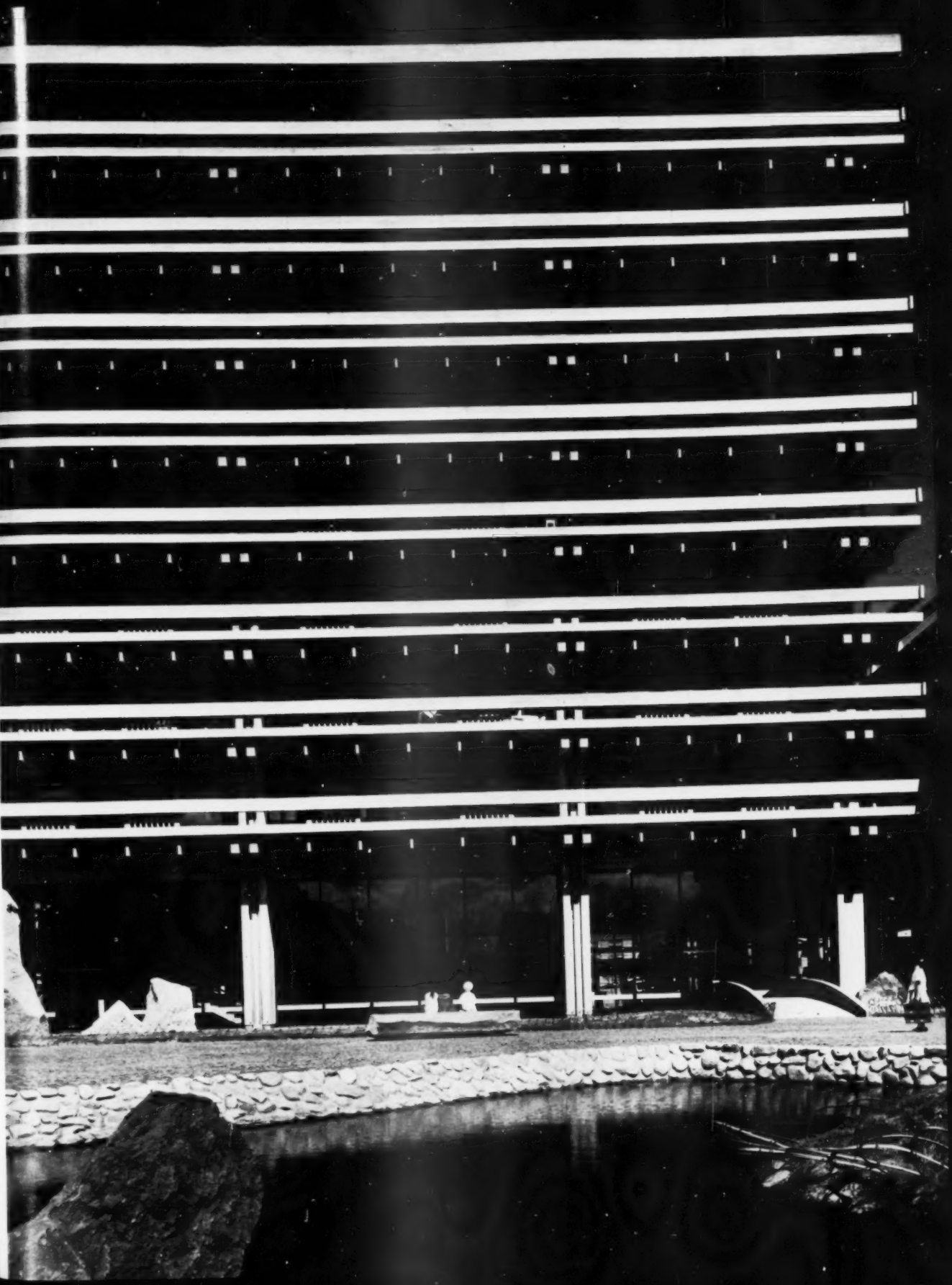
Kenzo Tange
Sogetsu — Kunstzentrum in Tokio

Kenzo Tange
Sogetsu — Kunstzentrum in Tokio

Foto: F. Murasawa

Kenzo Ta
Verwaltungsgebä
der Präfektur Kag

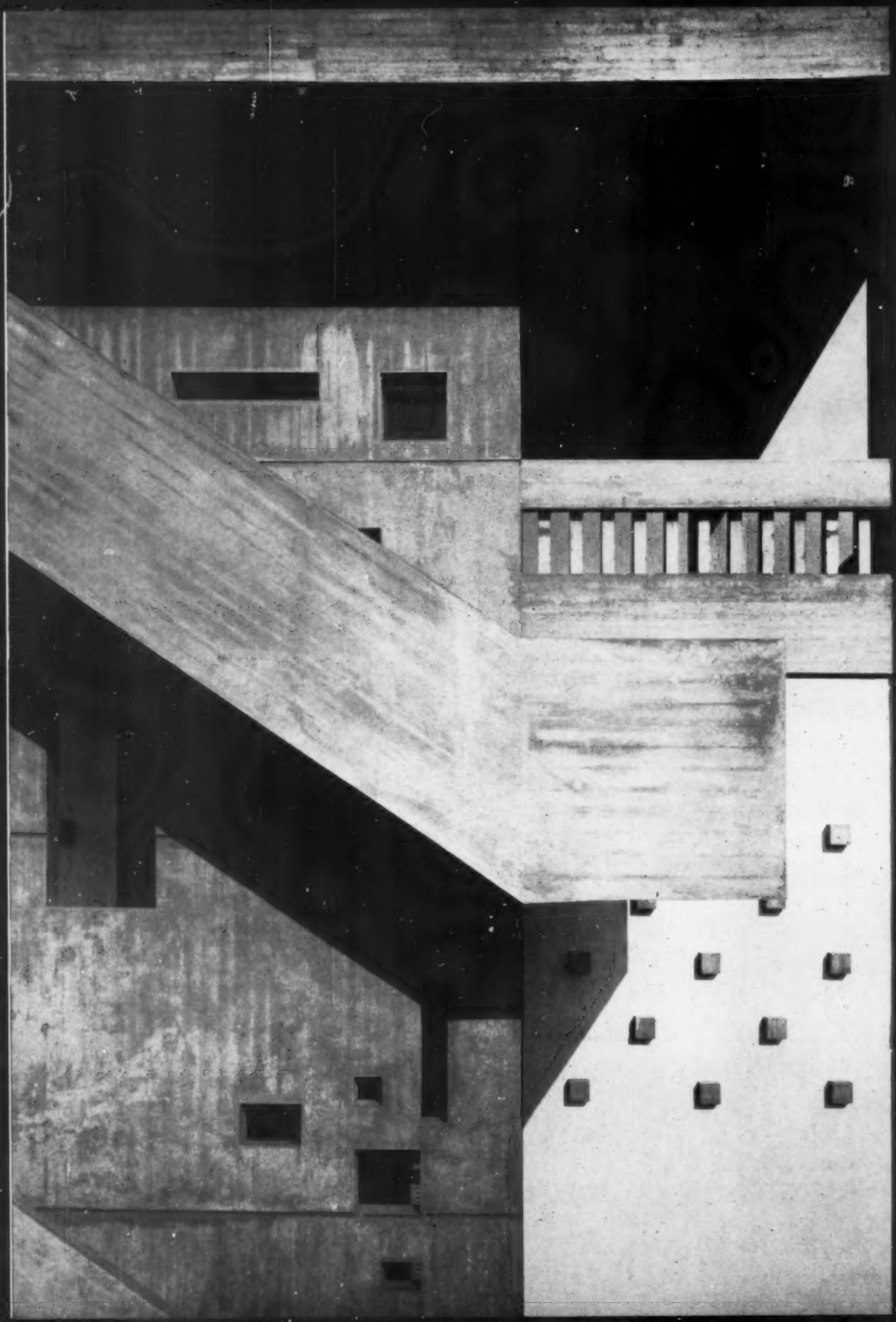
Kenzo Tange
Sogetsu — Kunstzentrum in Tokio
Künstlicher Garten



Tokio

Kenzo Ta
ngsgebä
ktur Kag

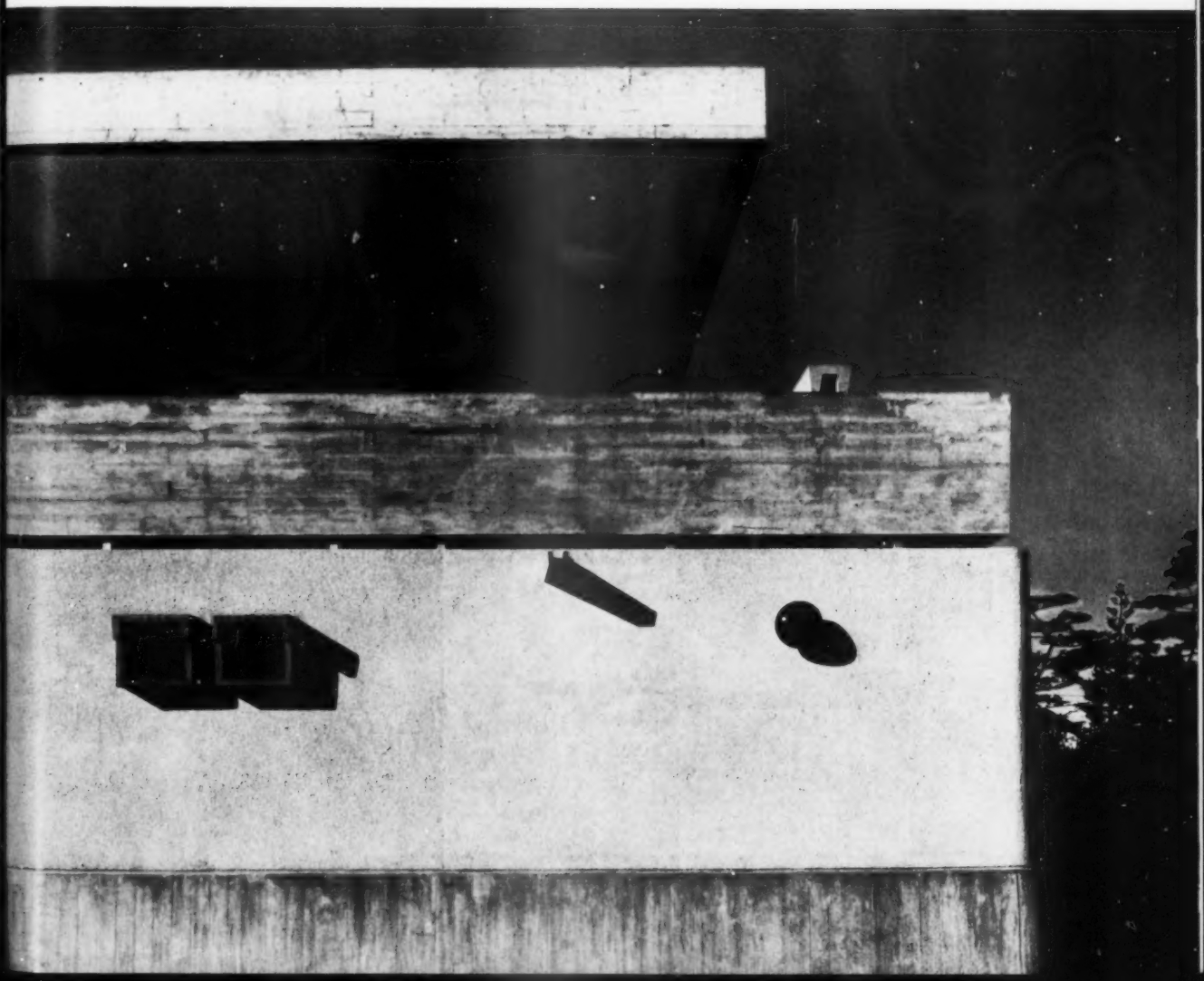
n Tokio



Kenzo T ge
Verwalt gsge

Kenzo Tange
Verwaltungsgebäude der Präfektur Kagawa

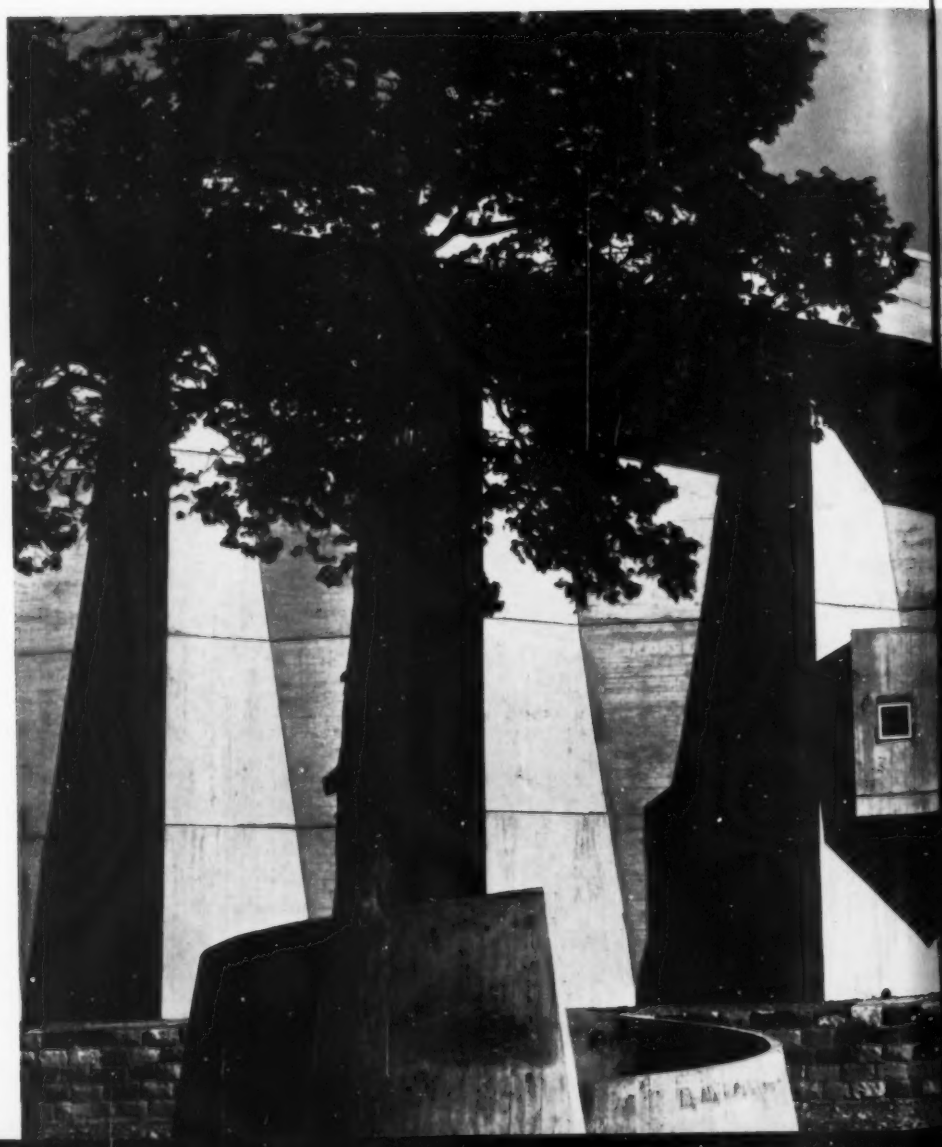
Kenzo Tange
Sumi — Gedächtnishalle in Bisai

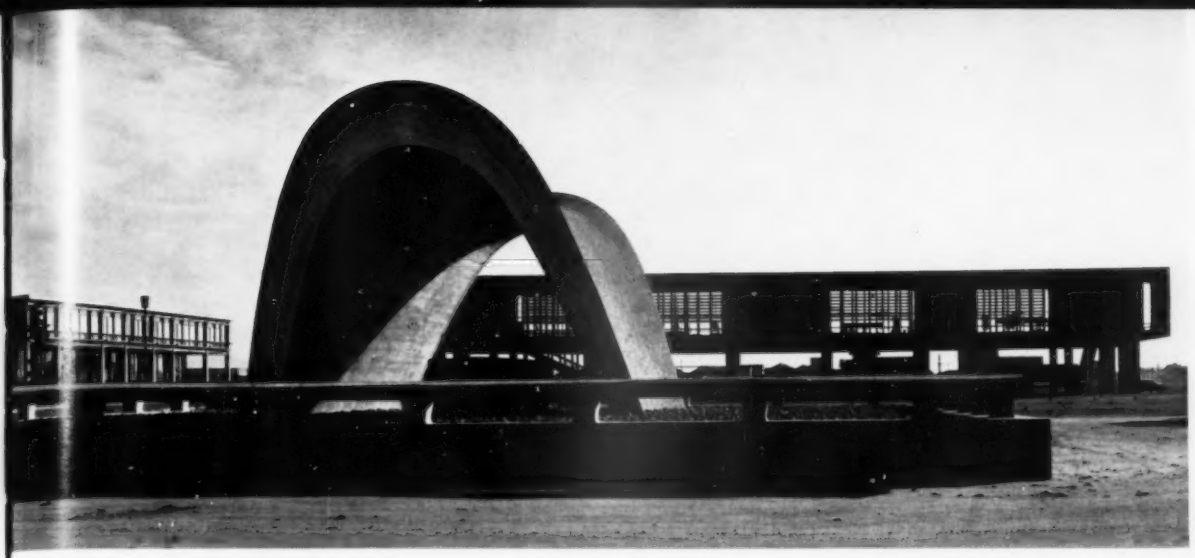


Kenzo Tange
Versammlungshalle in Shizuoka

Foto: E. Tovihala

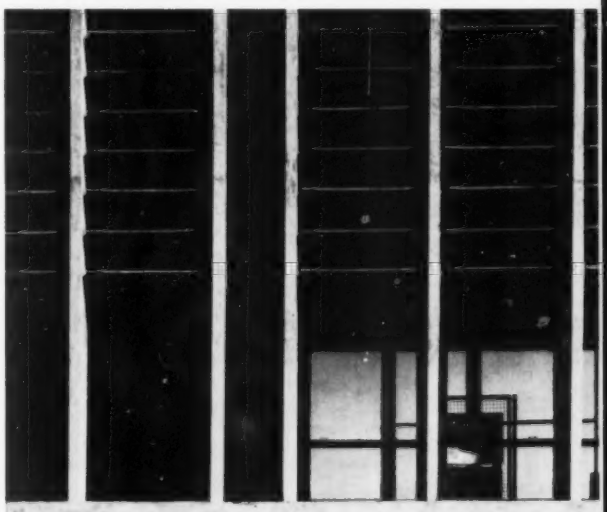
Kenzo Tange
Friedenszentr

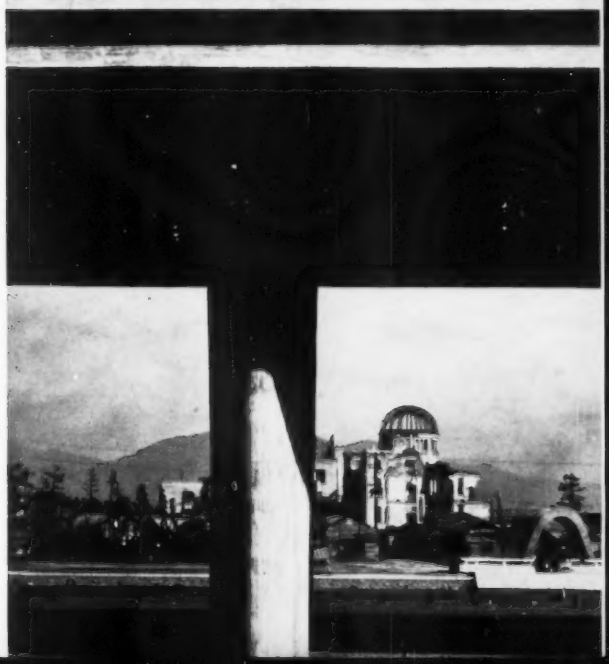




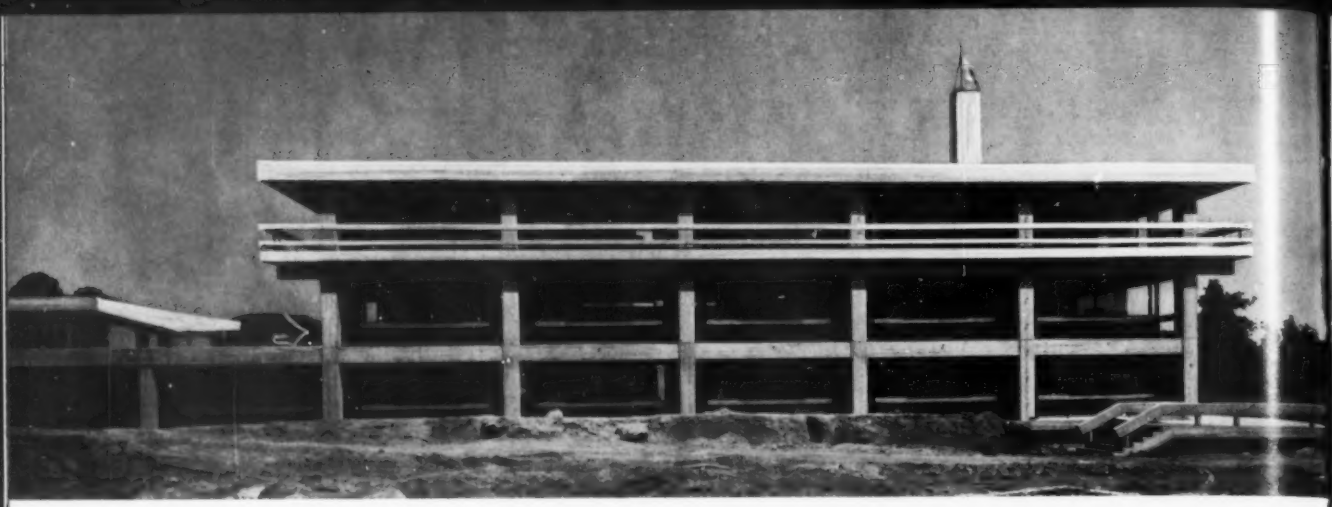
Kenzo Tange
Friedenszentrum in Hiroshima

Kenzo Tange
Friedenszentrum in Hiroshima, Friedenshaus





Kenzo Tange
Versammlungshalle in Shizuoka
Betonaußenwand mit spitz heraustretenden Nischen



Kenzo Tange
Rathaus in Kurayoshi

Kenzo Tange
Rathaus Tokio, Gesamtmodell

Foto: F. Murasawa

Schaffens
ist diese
dort meh
während
ausstattun
die unver
Wie die
Tanges in
zu Grüna
Stützen s
Tradition
lichen au
geschoß
betont pr
ken Feuch
Das Ober
der durch
nere Räu
des Fami
Proportio
(Tatami) s
bestimmt
sämtliche
nung nach
änderten,
alte Tata
japanisch
Überwind
Erreichung
wände fa
Die Inne
Schönheit
Verhältni
in Bezieh
Behältniss
ten. Die
haltsgerä
Formen
Leichtigke
druck der
über, es i
Anläßlich
Kenzo T
Tsuboi,
sam war,
entworfe
wendet
nung des
von Bind
neue Ide
bauten in
rer Wich
ökonomis
Mitteln
von 165
dieser Z
weitere S
wenn die
nommen
unmittelb
halle füh
zu einer
riß hat u
tion best
gende D
von Bern
Eine ähn

Schaffens mit der japanischen Tradition gekennzeichnet. Naturgemäß ist diese auch in den anderen Bauten spürbar, doch bestimmt sie dort mehr die Proportionen und die räumlichen Verhältniswerte, während das Wohnhaus in der Gesamtgestalt und in der Innenausstattung durch sie geformt wurde. Allerdings treten in den Details die unverkennbar zeitgenössischen Charakteristika deutlich hervor. Wie die meisten japanischen Einfamilienhäuser ist das Haus Kenzo Tanges in einen Park eingebunden und erhält durch die Beziehung zu Grünanlagen und Bäumen seine besondere Atmosphäre. Der auf Stützen stehende Bau wurde aus den Materialien der japanischen Tradition erstellt, außen im wesentlichen aus Holz, innen im wesentlichen aus Papier. Die Verlagerung der Wohnräume in das Obergeschoß verleiht die gewünschte Abgeschlossenheit nach außen, den betont privaten Charakter. Zugleich sind die Bewohner vor der starken Feuchtigkeit des japanischen Sommerklimas geschützt.

Das Obergeschoß besteht im wesentlichen aus einem großen Raum, der durch eingeschobene Papierwände (Fusuma) leicht in drei kleinere Räume unterteilt werden und den jeweiligen Erfordernissen des Familienlebens angepaßt werden kann. Die alten Maße und Proportionen des japanischen Hauses, die durch die Fußmatte (Tatami) sowie durch andere Wandgliederungen (Fusuma und Shoji) bestimmt sind, wurden von Tange, im Format leicht vergrößert, für sämtliche Einzelteile des Hauses als Grundlage benutzt. Seiner Meinung nach entspricht das vergrößerte Grundmaß der Tatami der veränderten, aktiveren Haltung des modernen Menschen, während die alte Tatami von der sitzenden, mehr kontemplativen Haltung des japanischen Menschen der Vergangenheit ausgegangen sei. Zur Überwindung der Dunkelheit des alten japanischen Hauses und zur Erreichung einer noch größeren Leichtigkeit löste Tange die Außenwände fast ganz in Glas auf.

Die Innenausstattung ist von bewundernswerter Einfachheit und Schönheit in der typisch japanischen, sensiblen Ausgewogenheit aller Verhältniswerte. Der mit dem Außen durch Balkone und Glaswände in Beziehung stehende Raum kann sich, da sämtliche Schränke und Behältnisse in den Wänden untergebracht sind, ungehindert entfalten. Die wenigen leichten Sitzmöbel, einige Sitzkissen und Haushaltsgeräte unterbrechen die rhythmische Raumfolge und die zarten Formen der Leuchtkörper verleihen dem Ganzen eine schwebende Leichtigkeit und Serenität. Dieses Haus ist in besonderem Maße Ausdruck der Haltung seiner Bewohner der Welt und dem Leben gegenüber, es ist geformt nach dem Wesensbilde des japanischen Menschen.

Anläßlich des japanischen Turnertreffens wurde im Jahre 1953 von Kenzo Tange in Zusammenarbeit mit dem Ingenieur Yoshikatsu Tsuboi, dessen Mitarbeit auch bei späteren Realisationen bedeutsam war, eine großartige Versammlungshalle in Matsuyama Ehime entworfen, die auch als Konzertsaal und als Versammlungsort verwendet werden sollte. Angesichts dieser Forderung nach einer Eignung des Gebäudes für verschiedene Zwecke war der Architekt frei von Bindungen an die geläufigen Formen für Sporthallen und konnte neue Ideen entwickeln. Er schuf einen der ersten großen Schalenbauten in Japan. Aus diesem Grunde ist das Gebäude von besonderer Wichtigkeit. Die Verwendung einer dünnen Kuppelschale war in ökonomischer Hinsicht geraten, da man mit begrenzten finanziellen Mitteln arbeiten mußte. Die riesige Kuppel hat einen Durchmesser von 165 Fuß und überspannt Sitzplätze für 1400 Personen. Neben dieser Zahl festangeordneter Sitzplätze besteht die Möglichkeit, weitere Sitzgelegenheiten für ca. 1000 bis 2000 Personen zu schaffen, wenn die mittlere Bodenfläche zur Aufstellung von Stühlen hinzugenommen wird. Der Rundbau mit vorgelagerter Eingangshalle liegt in unmittelbarer Nähe eines großen Sportplatzes. Von der Eingangshalle führt ein überdachter Verbindungsgang nach der linken Seite zu einer kleineren Halle, die ebenfalls einen kreisförmigen Grundriß hat und nach außen ganz in Glas aufgelöst ist. Die Dachkonstruktion besteht aus einer zur Mitte sich senkenden Schale. Das hängende Dach ist im Prinzip dem des Ausstellungspavillons in Zagreb von Bernard Lafaille vergleichbar, jedoch ganz in Beton ausgeführt. Eine ähnlich ökonomische Konstruktion wurde in etwas abgewandelter Form von Tange auch bei der Kinderbibliothek von Hiroshima angewandt. In gründlichen Voruntersuchungen nahm Tange an Hand eines kleinen Modells Messungen vor, um vor Anwendung dieser neuen Konstruktionsart die Einwirkungen der häufig in Japan auftretenden Erdbeben zu überprüfen. Nachdem hierbei gute Ergebnisse erzielt worden waren, konnte mit der großen Hallenkonstruktion in Schalenbauweise begonnen werden.

Der große Raum wird innen durch ein unterhalb der Kuppel verlaufendes Fensterband sowie durch in die Kuppelschale eingelassene Lampen belichtet. Die feststehenden Sitzreihen steigen an der einen Seite des Innenraumes leicht an. Diese Steigung ist nach außen hin sichtbar, so daß der gesamte Bau leicht geneigt erscheint. Die dadurch entstandene Schwere wird durch helle Farbgebung wieder aufzuheben versucht wie etwa durch das unterhalb der schmalen Fensterreihe verlaufende gelbe Band.

In diesem 1953 vollendeten Bau wurde die Konstruktionsweise mit leichten, dünnen Schalen in Japan erprobt. Zugleich entstand ein architektonisches Meisterwerk, das darüber hinaus in engem Bezug zur gesellschaftlichen Realität der Stadt und ihrer Bewohner steht, indem es den konkreten Bedürfnissen einer Gemeinschaft Ausdruck verleiht.

Auch die Kinderbücherei in Hiroshima weist die für Japan bahnbrechende Dachkonstruktion in Schalenbauweise mit nach innen abfallendem, hängendem Dach auf. Ähnlich wie der kleine runde Anbau der Versammlungshalle in Matsuyama zeigt sie in der Dachkonstruktion Parallelen zum Werke Lafailles und zu der in neuerer Zeit entstandenen Markthalle in Royan von Michel Andrault und Pierre Parat. Die Bibliothek ist eine Stiftung in Amerika lebender Japaner aus Los Angeles und steht im Kinderbezirk des Friedenszentrums von Hiroshima. Der architektonische Grundgedanke Tanges war, diesen Bau nach dem Prinzip eines Baumes, der seine Krone schützend ausbreitet, zu gestalten. Die dünne Schale, durch die mit einem Minimum an Material ein Maximum an künstlerischer Wirkung erzielt wurde, war eine relativ einfache und billige Konstruktion, da die Löhne in Japan niedrig liegen und Stahl und Zement verhältnismäßig teuer sind. Die technische Berechnung der Schale mußte im Hinblick auf ihre Widerstandsfähigkeit gegen Witterungseinflüsse und Windschäden besonders sorgfältig durchgeführt werden. Es ergab sich die Notwendigkeit, Drahtgeflechte in die Schale einzufügen. Auch die Verstrebungen der Außenwand wurden zur Verankerung der Betonschale herangezogen.

Die Proportionen des Baues kommen in den Maßverhältnissen dem kindlichen Auffassungsvermögen entgegen. Die Gliederung des Rundraumes durch leichte Regale, Tische und Stühle entspricht den Anforderungen, die an eine Kinderbibliothek gestellt werden müssen. Mit geringen Mitteln, jedoch mit der Erfahrung und dem Können eines großen Architekten, wurde hier eine Raumform geschaffen, die neue Wege für die zukünftige Entwicklung der Architektur in Japan eröffnen helfen wird.

Das Bibliotheksgebäude des Tsuda College in Kodaira, Tokio, nähert sich im Gegensatz zu den Rundbauten in Matsuyama und Hiroshima wieder einer mehr der japanischen Tradition verpflichteten Bauweise. Die Außenwände des übersichtlich gegliederten, zweigeschossigen Betonskelettbaus sind fast ganz in Glas aufgelöst. Der in einer schönen, bewaldeten Gegend gelegene Bau wurde im Juli 1954 unter Mitarbeit von Koji Kamiya und Masamitsu Nagashima vollendet. Die Bücherei enthält einen Leseraum, in dem etwa 100 Studenten Platz haben, ferner Magazine für ca. 70 000 Bücher, Verwaltungs- und Arbeitsräume für die Bibliotheksangestellten. Der Bau setzt in großartiger und kongenialer Weise die Tradition des japanischen Bauens fort. Für den Leseraum sind in der einen Hälfte des Gebäudes die Glasfenster durch beide Geschosse hochgezogen, damit auch die Tische in der Raummitte gut belichtet sind. In die Decke sind künstliche Lichtquellen eingebaut. Neben einem Teil der Buchbestände befinden sich im ersten Geschoß kleinere Arbeitsräume.

Bei Nacht ist das Gebäude vollkommen durchsichtig. Einzelne Details erinnern an Vorbilder Mies van der Rohes, etwa die in die Glaswand

eingelassene Eingangstür oder die Einfachheit der Aufgangstreppe. Wenige bequeme Drahtgestellsessel mit Tuchbespannung und zierliche Stühle und Tische, ebenfalls aus Drahtgestellen in Verbindung mit Holz- und Schaumgummiteilen bestehend, bilden die asketisch einfache Inneneinrichtung. Die Betonpfeiler wurden innen und außen in Sichtbeton belassen. Das Ganze erhält seine Wirkung aus der überlegten Kontrastierung von Glas und Sichtbeton, die wiederum mit den Holzteilen der Innenausstattung zusammenwirken.

Im Jahre 1954 vollendete Tange ein Druckereigebäude in Numazu unter Mitarbeit des Architekten Takashi Asada und des Ingenieurs Fugaku Yokoyama. Für den Einbau der Klimaanlage war Kenji Kawai verantwortlich. Ausschlaggebend für die Gestaltung war, daß der Bau eine der modernsten Rotationspressen Japans von erheblichen Ausmaßen aufnehmen sollte. Es mußte also eine große, stützenfreie Raumfläche im Innern zur Verfügung stehen. Zu diesem Zwecke entwarf Tange eine riesige rechteckige Konstruktion mit einer Länge von 400 Fuß und einer Breite von 280 Fuß. Die Länge der Rotationspresse beträgt allein 100 Fuß. Zur Überdachung entwarf Tange eine flügelähnliche, nach beiden Seiten weit auskragende Dachkonstruktion, die auf zwei in der Mitte angeordneten Reihen von Trägern ruht. Der lange, gangähnliche Raum zwischen der Doppelreihe von Betonträgern wurde zum Transport von Waren sowie als Durchgang für die Angestellten vorgesehen. Die Dachzone erfuhr in der Mitte eine Verbreiterung und läuft nach den Seiten hin schmal aus. Inmitten der Stahlkabel dieser Dachzone befindet sich die Klimaanlage. Das Konstruktionsprinzip des Gebäudes gleicht dem von Flugzeughangarn, die auch in der Mitte getragen werden und nach beiden Seiten weit auskragen, ist in diesem Sinne also den Entwürfen von Konrad Wachsmann vergleichbar. Die Tragefunktion der Außenwände ist zweitrangig. Die tragenden Teile wurden bei dieser Konstruktion also nicht nur nach innen gezogen, wie dies auch von Mies van der Rohe und Le Corbusier häufig gemacht worden ist, sondern die Tragepfeiler wurden darüber hinaus auf eine in Längsrichtung verlaufende Doppelreihe in der Mitte zusammengenommen. In dieser Hinsicht ist das Gebäude auch als Ingenieurbau von revolutionärer Bedeutung. Hier hat der Architekt Kenzo Tange über die Verarbeitung von Ideen Mies van der Rohes und Le Corbusiers hinaus auch von der technischen Konstruktion, vom Ingenieurwissenschaftlichen her, einen neuen Weg gefunden. Wie ein riesiger Flugkörper ruht das Dach auf den Mittelstützen. Dadurch wurden Außenwände und Innenraum weitgehend von der Tragefunktion befreit. Die zweigeschossig ausgebildete Frontseite des Gebäudes enthält die Büro- und Verwaltungsräume. Die Sockelzone der Außenwand ist aus Backstein.

Die sich auf der ganzen Welt durchsetzende, den veränderten Bedingungen unserer Zeit angepaßte Leichtbauweise zur Überspannung großer Raumweiten nach dem Vorbild der Messehalle in Raleigh führte zur neuen Konzeption einer dynamischen Architektur. Auch dem Beton wurden nach dem Vorbild der Leichtkonstruktion neue Gestaltungsmöglichkeiten abgewonnen. Mit der Kongreßhalle in Shizuoka schuf Tange eine wichtige Variation dieser neuen Gestaltungsprinzipien. Die technische wie ästhetische Meisterung der gestellten Aufgabe, deren Anforderungen in genialer Weise erfüllt wurden, kennzeichnen die 1958 von Kenzo Tange vollendete Sumpu-Kongreßhalle in Shizuoka als ein Meisterwerk. Tange und seine Mitarbeiter überdachten den gesamten Innenraum mit einem hängenden Dach in leichter Betonkonstruktion. Dachhaut und oberer Raumabschluß sind also wie in Raleigh identisch und nicht wie bei der Berliner Kongreßhalle getrennt. Die Dachhaut ist durch Betonstützen an zwei Punkten im Erdboden verankert. Der quadratische Grundriß der Versammlungshalle bietet im Inneren gute Modulationsmöglichkeiten und verleiht dem Außenbau klare Geschlossenheit. Von der Eingangsseite her stellt sich der Umriß mit der breiten Eingangsrampe als Dreieck dar. Die im wesentlichen in Glas aufgelöste Eingangsseite wird durch leicht herausgezogene Vertikalstützen gegliedert. Die beiden rückwärtigen, dem Eingang gegenüberliegenden Seiten des Quadrates sind geschlossen aus massivem Beton. Die machtvollen Wände sind durch dreieckig hervortretende, sich nach oben verjüngende Vertikalgliederungen plastisch betont. Diese Wandaufteilung erinnert an das Fukushima-Kyoiku-Kaihan-Auditorium (1956) von Kunio Mayekawa. Der Hauptausgangspunkt für Tange dürfte jedoch auch hier wieder die plastische Kunst Le Corbusiers sein. Kenzo Tange gelang mit diesem Bau eine Synthese aus den neuentwickelten Formen eines Daches aus hyperbolischen Paraboloiden in Schalenbauweise und der plastischen Anwendung des rohen Betons nach dem Vorbild der meisterhaften Spätwerke Le Corbusiers. Weiterhin vereinigt dieser Bau in sich die Methoden des modernen Ingenieurbaues (Ingenieur der Sumpu-Kongreßhalle ist Yoshikatsu Tsuboi) mit denen des Architekten der Gegenwart. Kenzo Tange und sein Mitarbeiter Kanichi Kotsuki schufen ein Gebäude, das höchsten Anforderungen genügt und darüber hinaus durch die Meisterung einer neuen Raumgestalt fasziniert. Seine großartige Wirkung beruht vor allem auf dem Ineinandergreifen von äußerer Gewalt und innerer Raumgliederung.

Die Halle wurde 1957 ursprünglich als Sporthalle für den 32. Jahrestag des nationalen Sports entworfen, sollte jedoch gleichzeitig zahlreichen anderen Zwecken dienen können. Sie war auch für Konzertveranstaltungen, Versammlungen, Filmvorführungen, Opernaufführungen und andere Veranstaltungen gedacht. Um eine Anpassungsmöglichkeit an die verschiedenen Zwecke gewährleisten zu können, mußte ein Bühnenraum mit gesonderten Eingängen geschaffen werden, ferner mußten die akustischen Verhältnisse im Hinblick auf Konzert- und Vortragsveranstaltungen berücksichtigt werden, vor allem aber mußte die Anordnung der Sitze variabel sein. „Daß wir den Vielzweckcharakter der Halle so betonen, bedeutet nicht, daß die Halle ihren besonderen Zweck verloren hat, sondern daß der leere Raum in sich unerschöpfliche Möglichkeiten bietet. Gerade von dieser Vitalität des leeren Raumes versprachen wir uns sehr viel" (Tange).

Das Foyer liegt unmittelbar hinter dem Eingang. Von ihm aus wird der Zuschauerraum erschlossen, der großzügig geordnet ist in Blöcke aus acht nebeneinanderliegenden Sitzen. Im der Bühne gegenübergelegenen Teil des Raumes schuf Tange feststehende, ansteigende Sitzreihen. Die Mitte, die für sportliche Veranstaltungen vorgesehen ist, wurde mit beweglichen Stuhlreihen besetzt. Die maximale Kapazität beträgt 4500 Sitze. Büros und Lagerräume wurden seitlich der Bühne untergebracht. Über den Sitzreihen, der Bühne gegenüber, befindet sich ein Projektionsraum für Filmvorführungen. Die leicht durchhängende, einerseits dem Bühnenraum und andererseits den ansteigenden Sitzreihen parallellaufende Decke, die in Rechtecke eingeteilt ist, in die unmittelbar die Beleuchtungskörper eingelassen sind, verleiht dem Raum seinen besonderen Charakter.

Kenzo Tange wollte mit diesem Gebäude „eine Stätte der Ruhe" schaffen, die zugleich eine Stätte sein sollte, „an der man sich zu aktiver Tätigkeit versammelt. Es sollte dadurch die Verbundenheit zwischen den Bürgern aufs stärkste gefördert werden und das Gemeinschaftsbewußtsein noch weiter verbessert und ertragreicher gestaltet werden" (Tange). Daß eine solche „Stätte der Gemeinschaft im Leben der Bürgerschaft" in natürlicher Bindung an einen Park stehen sollte, schien Tange selbstverständlich. Leider ließen sich diese Pläne wegen der Lage nicht verwirklichen.

Kenzo Tange gilt heute als einer der großen Konstrukteure der neuen Baukunst in Ostasien. Seine schöpferische Begabung hat die neueste Formentwicklung des Westens mit der jahrhundertealten Tradition seines Landes in einer großartigen Synthese vereinigt. Er hat dem japanischen Bauen der Gegenwart Experimentierfreude und formale Kühnheit gegeben. Seine wichtigsten Bauten, das Gemeinschaftszentrum und die Kinderbibliothek in Hiroshima, die Rathäuser in Shimizu, Kurayoshi und Tokio, die Bücherei des Tsuda College in Kodaira, Tokio, die Versammlungshalle in Matsuyama, die Druckerei in Numazu und vor allem die Versammlungshalle in Shizuoka mit hängendem Dach sind bahnbrechende konstruktive Leistungen, die ihn in die Reihe der Großen unter den Baumeistern der Gegenwart stellen.

HEINZ ALTHÖFER

Einige Probleme der Restaurierung moderner Kunst

Die Malerei jeder Epoche gibt dem Restaurator besondere Probleme auf. Die jeweilige Maltechnik erfordert spezielle konservatorische Maßnahmen. So ist einleuchtend, daß z. B. das 19. Jahrhundert mit seiner feinen Leinwand, dem Ölgrund, der starken Verwendung von Asphalt, den leicht löslichen Firnissen mit eingelegten Lasuren usw. den Restaurator vor andere Probleme stellt als die Malerei der vorausgehenden Zeit. Man darf sagen, daß die Restaurierung von Bildern des 19. und 20. Jahrhunderts in der Regel besonders schwierig ist und — je weiter wir in die Gegenwart kommen — es an geeigneten Methoden fehlt.

Wenn man diese Unterscheidungen näher untersucht und verfeinert, so kommt man dahin, daß der allgemeine Grundsatz des Restaurierens — „jedes Bild erfordert seine spezielle Restauriertechnik" — zu Recht besteht. Denn, nochmals auf das 19. Jahrhundert bezogen, die Malerei der Romantik und des Biedermeier unterscheidet sich natürlich, vor allem im glatten Auftrag, der in weiten Bereichen anzutreffenden Verwendung des sogenannten Altwiener Grundes usw., von der Maltechnik beispielsweise der Impressionisten, die eines Leibl oder Menzel von der eines französischen Impressionisten usf. Diese maltechnischen Unterscheidungen reichen dann in ein und dasselbe Bild hinein, wenn z. B. — wie es ja schon bei den Alten geschieht — innerhalb eines Gemäldes verschiedene Techniken verwendet werden.

Die Feststellung der jeweiligen Gegebenheiten durch naturwissenschaftliche Untersuchungen ist eine der wesentlichsten Voraussetzungen für eine erfolgreiche Restaurierung und heute, vor allem an den Restaurierinstituten und Museen, eine Routinemaßnahme vor jedem bedeutenden Eingriff.

Viele dieser Probleme drängen sich besonders deutlich erst seit der Malerei der jüngsten Vergangenheit auf. Wie wichtig die Behandlung und womögliche Lösung dieser Fragen vor jedem Eingriff ist, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß es im Kunstwerk keine maltechnischen Fragen gibt, die für sich isoliert behandelt werden könnten. Jedes Glied — Träger, Grund, Malerei und Firnis — der Bildphysis ist mit den übrigen verbunden. Der Restaurator kann dem einen nichts tun, ohne nicht zumindest das andere der Gefahr einer Veränderung auszusetzen: die Restaurierung des Firnis kann die Farbschicht, der Austausch des Bildträgers die Oberflächenstruktur verändern usw. Noch mehr: der physische Teil des Gemäldes kann nicht restauriert werden, ohne damit nicht auch die künstlerische Gesamtstruktur der Gefahr einer Wandlung auszusetzen. Die Bedeutung der Materie und Maltechnik eines Gemäldes ist ja nicht nur physikalisch zu fassen, sie ist Träger künstlerischer Werte — besonders gut sichtbar bei den Formungen der Oberfläche durch Träger, durch Farbmaterie. Diese Materialfunktionen sind, im Gegensatz zu manchen früheren Epochen, im frühen 19. Jahrhundert kaum anzutreffen. Die Physis des Gemäldes wird schamhaft verborgen: So wird z. B. seit dem Ende des 18. Jahrhunderts die Leinwand immer feiner, der Auftrag immer dünner, so daß beide schließlich in ihrem strukturellen Wert nicht mehr agieren.

Dieses Verhältnis kehrt die Moderne ins Gegenteil. Aus einer Mischung von bewußtem Affront und künstlerischer Absicht schiebt sie alles, was am Gemälde Materie ist, in den Vordergrund. Das beginnt bei den Impressionisten, wird zum erstenmal überdeutlich in der Verwendung der Sackleinwand der Expressionisten, dann bei der vorgezeigten Farbmaterie der Tachisten und kulminiert schließlich bei Künstlern wie Burri, wo „nur" noch Materie vorgezeigt wird.

Welche Probleme ergeben sich durch diese Malerei für den Restaurator? — Seit seinen Bemühungen um die anfälligen Bilder des 19. Jahrhunderts ist er gewöhnt, daß ab dieser Zeit Anforderungen an ihn gestellt werden, denen er sich bei der Malerei bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht gegenübergestellt sah. Und trotz ihres relativ jungen Alters bilden die Bilder der letzten 150 Jahre bereits den relativ größten Teil aller Patienten. Das mag zum Teil an der damals üblichen schlechten Maltechnik liegen, die schon von den Zeitgenossen moniert wurde. Aus dieser Einsicht kam es dann am Ende des Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende unter Keim und später unter Doerner zu den Bemühungen, diesem Übel abzuhelfen. Diesen Versuchen war aber nur ein Teilerfolg beschieden. (Im übrigen ist es ein Irrglaube, durch Perfektionierung der Techniken bzw. Rekonstruktion altmeisterlicher Methoden und Materialien das Problem allein lösen zu können.)

Das ist das eine. Die andere Schwierigkeit für den Restaurator liegt in der spezifischen Art neuer Materialien und ihrer Verwendung. Dazu gehören Bildträger, Grundierungen, Farben, Kunststoffe, „Materie" und Firnis. Die moderne Malerei befindet sich hier in einer Phase des Experimentierens und der Unsicherheit, was der Dauerhaftigkeit der Bildmaterie in vielen Fällen abträglich ist. Jene Beispiele aus der Geschichte, bei denen maltechnische Experimente überliefert sind, tauchen immer wieder in alten und jungen Restaurierbetrieben auf. Der bekannteste Fall ist wohl Leonardos „Cenacolo" in Mailand. Diese in der Substanz und angewandten Technik selbst beruhenden Fehler sind die schwerwiegendsten Ursachen von Bildschäden der Moderne. Es ist nur zu verständlich, daß der heutige Maler dem riesigen Angebot der Kunststoffindustrie nicht ausweicht und Mittel verwendet, die sowohl seinen speziellen Absichten entsprechen als auch eine einfache Handhabung ermöglichen. Diese modernste Entwicklung folgt wie selbstverständlich auf den — bereits vor vielen Jahrzehnten als gefährlich erkannten und bekämpften — Einbruch fabrikatorisch hergestellter Tubenfarben und fragwürdiger Malmittel. Nur mit dem Unterschied, daß nun das Industrieprodukt den gesamten Bildkörper — vom Träger bis zum Schlußfirnis — ergreift.

Ohne Zweifel hat die Verwendung mancher Kunststoffprodukte dem Künstler hier und da die einzige Möglichkeit beabsichtigter künstlerischer Aussage geschaffen, und es wäre verfehlt, diesen Industrieerzeugnissen samt und sonders die Qualifikation maltechnischer Verwendbarkeit abzusprechen. In fast allen Fällen aber muß auf die bisher nicht erwiesene Alterungsbeständigkeit dieser Materialien hingewiesen werden. Ein Gesichtspunkt, der vielleicht nicht unbedingt für den Künstler, wohl aber für den Maltechniker und Restaurator auch im Hinblick auf die Werke der Modernen entscheidend ist.

Die Zurückhaltung gegenüber diesen technischen Produkten muß darum in noch viel größerem Maße für den Bereich des Restaurie-

rens gelten. Die Einfachheit in der Verwendung mancher Kunststoffe hat in den letzten Jahren dazu verführt, sie bei der Restaurierung — auch alter Kunstwerke — in weitem Maße anzuwenden. Vor allem in Amerika kann eine wahre Manie in der Verwendung synthetischer und halbsynthetischer Stoffe festgestellt werden. Seit kurzer Zeit melden sich hier wie in Europa Stimmen, die aus ästhetischen und konservierungstechnischen Gründen die Verwendung von Kunststoffen in der Restaurierung weitgehend ablehnen. Einerseits bemängelt man — z. B. bei manchen Kunstharzfirnissen — den ästhetisch unbefriedigenden Oberflächenglanz, durch den die Bilder einen reproduktionsartigen Perfektionismus bekommen und weist andererseits — z. B. bei Dublierungen mit gewissen Kunstharzen — aus konservierungstechnischer Verantwortung darauf hin, daß Restaurierungen mit diesen Stoffen in den meisten Fällen irreversibel sind. Die weitgehendste Einigkeit aber besteht in der Forderung, zunächst einmal die Alterungsbeständigkeit (d. h. auch die nachgewiesene Unschädlichkeit für das behandelte Objekt) abzuwarten und genauer zu überprüfen. So sehr auf die Fragwürdigkeit dieser Produkte der modernen technischen Industrie für die Malerei und das Restaurierwesen hingewiesen werden muß, so darf andererseits nicht unterschlagen werden, welche Möglichkeiten gerade die Kunststoffindustrie und auch die Entwicklung moderner Apparate für die Rettung kranker Bilder bieten. In fortschrittsgläubigem Optimismus könnte man sagen, daß den Aufgaben der Zeit auch die Lösungen mit beschert sind. Wir greifen drei, insbesondere die moderne Malerei betreffende Probleme mit ihren Lösungen heraus: Immer wieder sieht sich der Restaurator bei der Behandlung moderner Bilder vor die Aufgabe gestellt, Gemälde auf schwachen Leinwandträgern mit einer dauerhaften Stütze zu versehen. Besonders da, wo der Originalleinwand die Tragkraft nicht zurückgegeben werden kann, zugleich aber die Rückseite — weil ebenfalls bemalt — nicht durch eine Dublierung zugedeckt werden darf, bietet sich das Aufziehen bzw. Einbetten zwischen Transparentfolien oder selbstpolymerisierenden Kunststoffen an. Auf diese Weise erhält das Bild eine stützende Umhüllung, die die bei den Modernen häufig so ausgeprägte Pastosität nicht in Mitleidenschaft zieht, wie es bei der Verwendung von Glasscheiben der Fall sein könnte. Es versteht sich von selbst, daß ein solcher Vorgang immer nur eine ultima ratio sein kann.

In allen anderen Fällen, bei denen die notwendige Verstärkung des Bildträgers ohne diese besondere Rücksicht auf die Bildrückseite vorgenommen werden kann, hat sich seit wenigen Jahren der Vakuum-Heiztisch bewährt. Während bei Dublierungen alter Gemälde zumeist große mechanische Schäden oder der Verfall der Originalleinwand eine Übertragung bzw. Verdoppelung der Leinwand notwendig machen, erfordern verschiedene moderne Meister — so z. B. einige großformatige Bilder von Beckmann — schon sehr bald nach ihrer Entstehung eine Stützung des Trägers. Das ist begründet durch den schweren, stark pastosen Farbauftrag auf zu schwacher Leinwand, die die Farbmassen nicht mehr zu tragen vermag. Vor allem da, wo wegen der Pastosität die Imprägnierung und Dublierung in der Presse oder auch das Aufbügeln sehr schwierig waren und häufig die Gefahr des Verquetschens bestand, hat sich der Vakuumtisch hervorragend bewährt.

Seltener als vor diese Frage der Trägerstützung stark pastoser moderner Bilder sieht sich der Restaurator vor das Problem gestellt, weiche und fließende Farbe eines seit langem fertigen modernen Bildes zu festigen, eine konservatorische Aufgabe, die überhaupt nur an modernen Bildern auftritt und ihre Ursache in der Verwendung nicht trocknender Bindemittel hat. Nicht immer mag die Frage eindeutig zu beantworten sein, ob der Künstler u. U. diese Art eines nie beendeten Alterungsprozesses bewußt als künstlerisches Prinzip verwendet hat (wie man es sicherlich bei Dubuffets „Le bourg de vaste" Brüssel, vermuten darf, wo Stil, Maltechnik und Alterung einander entsprechend als künstlerisches Prinzip sichtbar sind) — immer dann aber, wenn dieser Vorgang eindeutig in technischen Mängeln begründet ist und grundlegend formzerstörerisch wirkt, sollte er gestoppt werden. Die Möglichkeit dazu wurde erst unlängst mit einem Produkt der schweizerischen chemischen Industrie entdeckt. Dabei wird ein Härter auf das Bild aufgetragen, der nach Trocknung den Fluß der Farbe wie unter einer anschmiegsamen Folie stoppt.

Bei dieser Gelegenheit ist die Frage nach dem Verhältnis der modernen Kunst zum Phänomen der Alterung zu stellen — vielleicht eine der wichtigsten Schlüssel zum Verständnis weiter Bereiche der Moderne und besonders des Tachismus und gleichzeitig für die Erkenntnis der jüngsten Entwicklung innerhalb des Restaurierwesens. Schwerwiegender als die Lösung des rein maltechnischen Problems, wie beispielsweise Serge Poliakoff gearbeitet hat, welche Mittel er verwandte und wie eine notwendige Retusche aufgebaut werden muß, um einen adäquaten Oberflächeneindruck zu erzielen, schwieriger als die Aufgaben der Restaurierungen an Modernen zu lösen bei unmöglicher Anwendung traditioneller Mal- und Restauriertechniken unter Verzicht auf vermittelnde Lasuren und Firnisse (weil die Modernen neue Methoden anwenden und darum auch bei der Restaurierung fordern) — schwieriger als dies alles ist die Frage zu beantworten, ob sie die Rettung durch den Restaurator wünschen, ob ihnen die Erhaltung ihrer Werke gleichgültig ist, oder ob sie gar Altern und schließlichen Verfall der Bilder als für ihre künstlerische Absicht wesentlich erachten. Innerhalb der modernen Kunstentwicklung und dem Verhältnis des Künstlers zum überlieferten Kunstgut ist die Beantwortung dieser Frage ebenso bedeutsam wie für die Geschichte des Restaurierwesens und der Denkmalpflege. Sie deutet eine Problematik an, die mit den traditionellen Begriffen der aus dem 19. Jahrhundert geborenen konservativen Restauriervorstellungen nicht gelöst werden kann. Für den Restaurator allerdings bleibt es keine Frage, auf dem Boden seiner Verpflichtung des Bewahrens historischer Dokumente stehend, auch diese Werke der Nachwelt zu überliefern — selbst wenn er damit den künstlerischen Absichten einer modernen Entwicklung in einem tieferen Sinne zuwiderhandeln sollte.

In der jüngsten Restaurierungspraxis machen sich Tendenzen bemerkbar, die — so wie die Restaurierung einer Zeit immer in Vorstellungen der zeitgenössischen Kunst befangen ist und in Relation zum Zeitstil steht — innige Beziehungen vor allem zum Tachismus aufweisen. Das Vorweisen einer gewissen Ruinösität, die Darstellung der bloßen Materie in all ihren Stadien des Seins und des Verfalls — wie wir es beispielsweise bei Burri finden — hat ihre Entsprechung in der zeitgenössischen Restaurierungspraxis. Die leidige Polemik „Nicht restaurieren, sondern konservieren", die im Klassizismus, dann bei Pettenkofer und in jüngster Vergangenheit von Doerner entfacht wurde, scheint für einen Augenblick wie von selbst erledigt. In einer (scheinbaren) Beschränkung auf ausschließlich konservierende Maßnahmen wird das Bild in seiner Ruinösität belassen, mumifiziert. Selbst Neutralretuschen werden abgenommen, und bei Re-Restaurierungen wird das Objekt als Fragment ohne jede Zutat dem Betrachter übergeben. Aber diese Scheinrealität ist eine moderne Romantik: es steht außer Zweifel, daß bei solchen Maßnahmen objekt-konservatorische Gesichtspunkte nicht immer bzw. allein die ausschlaggebende Rolle spielen. Wenn z. B. bei ausgebrochenen Farbpartien das sichtbare Holz des Trägers mit viel Raffinesse in Struktur und Maserung „herausgearbeitet" wird, so zeigt das überdeutlich, wie sehr bei diesen Restaurierungen Gesichtspunkte des Zeitgeschmacks entscheidend sein können. Das Ruinöse wird als besonderer und zusätzlicher ästhetischer Wert entdeckt und gleichsam dem Kunstwerk als weiterer Reiz zuaddiert. Wohl als frühestes Beispiel einer Restaurierung dieser Art darf die Wiederherstellung der „Tierschicksale" von Franz Marc im Basler Museum durch Paul Klee gelten, bei der die Brandkante der Bildruine auch nach der Restaurierung sichtbar belassen wurde. Das ist einerseits eine Dokumentierung des Bildschicksals in seiner Geschichte — andererseits eine Vorwegnahme wesentlicher tachistischer Prinzipien, was — wie Georg Schmidt feststellte — für Paul Klee bezeichnend ist.

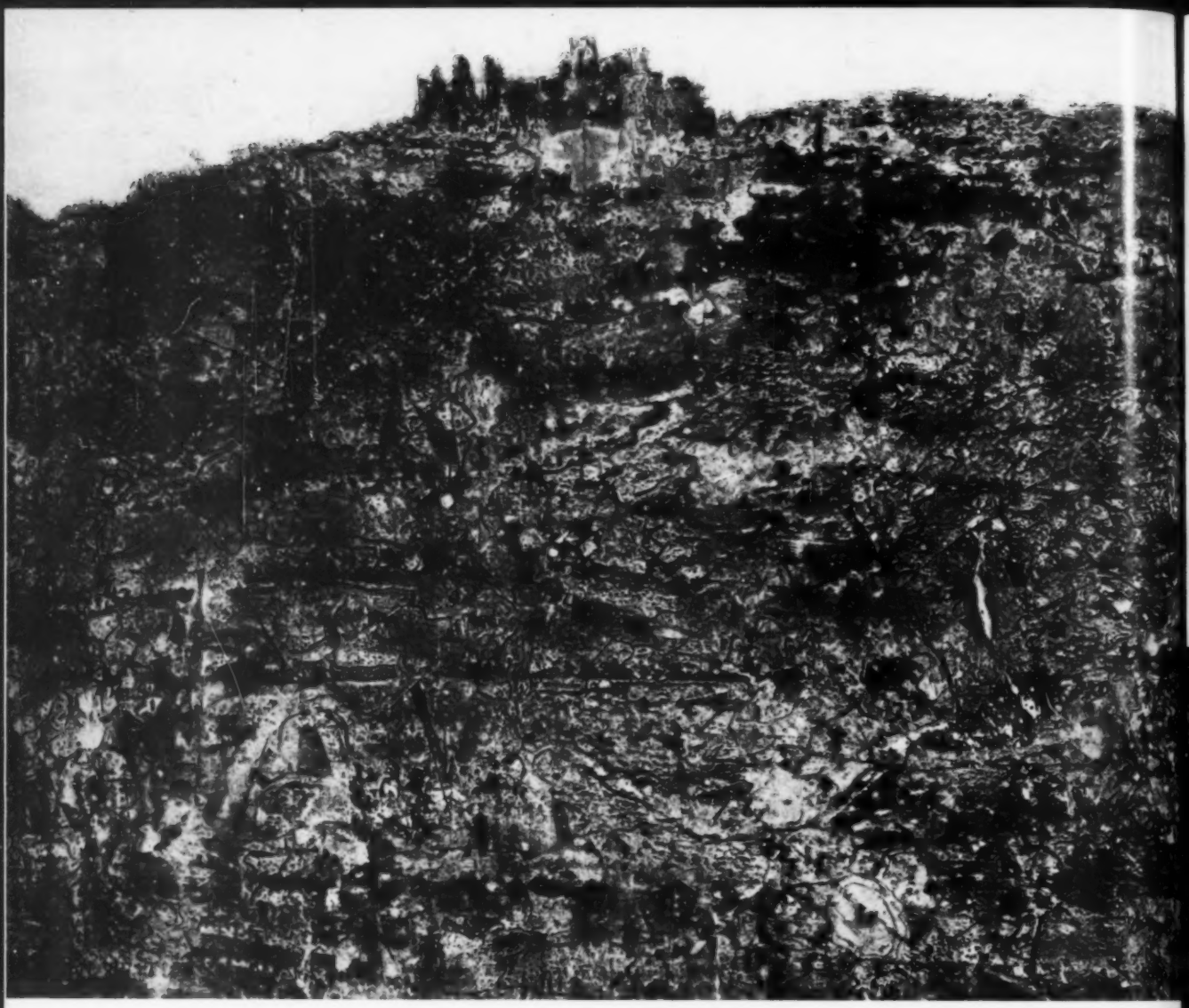
Mit der Entwicklung solcher Geschmackswerte läuft eine Steigerung des Interesses für alle Teile der Bildmaterie (und besonders auch der Rückseite) parallel. In der Gewöhnung durch moderne Kunst-

Foto: Archives photographiques, Grand Palais, Paris

Pablo Picasso
Portrait de femme, 1938

Foto: Archives photographiques, Grand Palais, Paris

Pablo Picasso
Portrait de femme, 1938



Jean Dubuffet
Le bourg de vaste

Foto: A. C. L., Brüssel

Franz Marc
Tierschicksal
Durch Brand

Franz Marc
Tierschicksale, 1913
Durch Brand zerstörtes rechtes Drittel der Leinwand von Paul Klee ergänzt

Foto: Öffentliche Kunstsammlung, Basel

Rückseite eines Holzbildes während der Restaurierung

Foto: ICR, Rom

Rest der Übertragung eines italienischen Tafelbildes. Als Bild in einer niederländischen Privatgalerie

Tafel-
Privat-

Foto: A. Dingjan, Den Haag

Alberta Burri
Komposition, 1955

R. Guiette
Cela

Foto: A. C. L., Brüssel

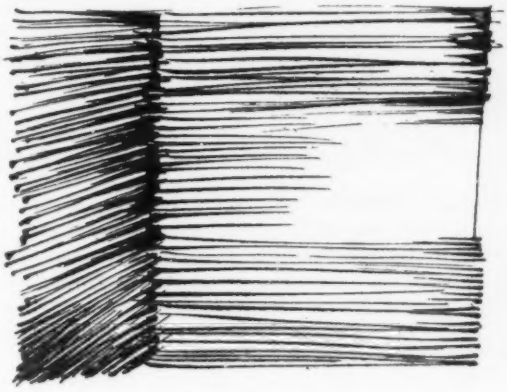
formen, bei denen das Vorweisen der bloßen Materie jeder Art Prinzip geworden ist, wird eine Bereitschaft geweckt, Zwischenstadien des Restaurierens ästhetisch-geschmäcklerisch zu goutieren. Die optische Parallele zwischen Werken der modernen Kunst und gewissen Restaurierungszuständen, ist auffallend. Es ist eine Schein-Wahrheit, daß Bilder auf Grund wissenschaftlicher Aspekte als ruinöse Studienobjekte (wie Skulpturen) in einigen Museen von allen Seiten vorgewiesen werden. Die Möglichkeit, dies tun zu können, ergibt sich erst aus der Sehgewohnheit des durch die moderne Kunst bestimmten Geschmacks.

Diese Entsprechung des zeitgenössischen Restaurierwesens zur modernen Kunst kann nicht verwundern. Sie ist ebenso selbstverständlich — nur vielleicht tiefer gehend —, wie in allen Zeiten der Stil des Restaurierens die allgemeinen künstlerischen Bestrebungen der jeweiligen Epoche spiegelt. Die „ruinöse" Restaurierung ist eine Reflexion zeitgenössischen Kunstwollens, wie die übermäßigen Aufhellungen von Gemälden durch den impressionistischen Sehzwang ausgelöst wurden. Mag die Restaurierung des „Gemäldes als Fragment" ebensowenig von objektiv-konservatorischen (d. h. bloße Erhaltung und Anerkennung historischer Dokumente) Gesichtspunkten geleitet sein, wie beispielsweise die impressionistisch bestimmte, so scheint sie doch für die Physis der Bilder vorteilhafter (weil gefahrloser). Mag sie vom ästhetischen Geschmack der Zeit bestimmt sein, so liefert sie doch niemals die Gefahr irreversibler Eingriffe, wie es z. B. die unter impressionistischem Sehzwang möglicherweise vorkommenden Verputzungen bedeuten.

Neben dieser sich nun anbahnenden Restaurierpraxis und -ästhetik gibt es noch einen weiten Spielraum anderer Auffassungen und vor allem anderer vom Objekt geforderter Notwendigkeiten. Bleiben wir in der Moderne: Die Möglichkeit der Anerkennung des ruinösen Restes bei der Restaurierung eines alten Meisters, der Konservierung eines tatsächlichen Fragmentes unter den angedeuteten ästhetischen Gesichtspunkten mag hier und da auch für manche moderne Bilder adäquat erscheinen — für einen großen Bereich der modernen Kunst muß sie völlig versagen. Ein Moholy-Nagy verträgt keine Spur von Alterung und darum auch keine sogenannte ruinöse Restaurierung. Bilder von Moholy-Nagy existieren zu einem großen Teil durch ihre exakte Sauberkeit. Ein einziger Fingerabdruck in der weißen Fläche eines solchen Gemäldes kann die Ausgewogenheit der Komposition in weit größerem Maße stören als eine fehlende Figur auf einem gotischen Tafelbild, jedenfalls soweit wir das heute sehen und deuten können.

Aus solcher Empfindlichkeit erwachsen dem Restaurator dann wiederum neue, bis dahin nie dagewesene Schwierigkeiten. Die Anfälligkeit dieser Bilder für die traditionellen Reinigungsmittel, das Fehlen des Firnis, die Verwendung häufig dem Restaurator unbekannter Materialien und die unbeständigen Bildträger lassen Gemälde moderner Meister für den Restaurator zu Alpträumen werden. Es wird notwendig sein, sich mit diesen speziellen Umständen vertrauter zu machen. Man wird sich von vielen konventionellen Methoden lösen müssen und einsehen lernen, daß durch das Auftauchen dieser modernen Bilder in der Restaurierungspraxis ein weites neues Feld unbekannter Forderungen und auch Möglichkeiten sich auftut. Dabei werden zunächst einmal die Kenntnis der von modernen Malern verwendeten Materialien notwendig sein und restauratorische Fähigkeiten, die von der Metall- bis zur Papierrestaurierung reichen. Die Spanne wird deutlich, wenn man die vorgestellte Restaurierung eines Rubens mit der eines Guiette oder Burri vergleicht. Viel wird dabei auch die Einsicht lehren, daß manche der Modernen im Sinne einer Totalergänzung irrestaurabel sind — so z. B. die Collagen, deren Unwiederholbarkeit schon Baumeister bemerkte, so manche gewachsene Zufälligkeit, die absolut unkopierbar ist. Vermag aber die Ansicht mancher moderner Künstler, daß ihre Werke eine gewachsene zweite Natur seien, denen keine Veränderung etwas anhaben kannn, da ihr Sinn nicht im Vorweisen einer einmaligen und endgültig fertigen Komposition und Gestalt liegt, den Restaurator von seiner Aufgabe vor diesen Bildern zu befreien?

Es ist ein Symptom der modernen Restaurierwissenschaft, die Restaurierungen der Vergangenheit mit herber Kritik zu bedenken. Die Zukunft wird lehren, inwieweit unsere Restaurierungen den starken Einflüssen der zeitgenössischen Kunst erlegen sind, wieweit sie Hilfe waren und wieweit Experiment, echte Denkmalpflege oder schädigender Geschmack. Vor allem ist auch zu fragen, ob der sich konstituierenden Restaurierwissenschaft einerseits die angestrebte Ergänzung und Verschränkung mit der Kunstgeschichte — als experimentelle Geisteswissenschaft — gelingen wird und ob sie gleichzeitig in der Lage ist, innerhalb der allein entscheidenden Restaurierungs p r a x i s dienendes Glied zu sein.



IRMA LOOS

Über Schwierigkeiten vor Bildern

In einer kleinen Ausstellung finnischer Malerei hörte ich einen Besucher die junge Frau im Büro am Eingang fragen: „Und wo ist hier die Ausstellung finnischer Maler?" Der gespielten Unwissenheit wurde höflich geantwortet, daß er eben diese doch vor sich habe. „Da könnten Sie dann", sagte der enttäuschte Besucher, „ebenso Bilder von Ingolstädter Malern aufhängen und behaupten, es sei eine Ausstellung australischer Maler. Alle malen heute gleich — in der gleichen Art —." Die Bemerkung, daß sich damit doch wenigstens in der Malerei unsere Situation im Zeitalter der Technik spiegele, nämlich die, daß wir alle auf der ganzen Erde nun in einer Welt leben, vermochte ihn nicht umzustimmen; er verließ, ohne noch einen Blick an die Bilder zu wenden, die Ausstellung. Seine Kleidung — mehr auf Wetterfestigkeit als auf Modisches ausgesucht —, Gesicht und Gehabe — jene Selbstsicherheit eines Mannes, der an dem Ort, in dem er lebt, nicht irgendeiner ist —, ließen mich in ihm etwa einen Arzt oder Oberschullehrer in einer Provinzstadt vermuten, zumal er eine genannt hatte. Als Provinzlerin, die erst spät in die Großstadt verschlagen wurde, fühlte ich eine gewisse Sympathie für ihn; kannte ich doch gut diese so wichtigen Programmpunkte bei einem Großstadtbesuch: die Gänge zu den Kunstausstellungen, die Erwartung vorher, die freudige Unruhe vor Bildern, die wie geglückte Entdeckungen waren. Es tat mir leid, daß er sich so rasch entfernt hatte. Da wäre doch einiges zu sagen gewesen.

Wie hätte man seine Ablehnung in etwas Verstehen verwandeln können? fragte ich mich. Ich erinnerte mich daran, wie sehr man in den kleineren Städten auf Zeitschriften als Informationsmittel angewiesen ist und blätterte in einer, die ich gerade zur Hand hatte. Sie enthielt einen Beitrag eines jungen spanischen informellen Malers, Antonio Saura, über informelle Malerei. Ich versuchte, den Artikel mit den Augen des Mannes zu lesen, der die Malerei, die die Dinge der Außenwelt außeracht läßt, ablehnte. Was aber sollte er wohl mit einem Satz wie diesem anfangen: „Das leere Bild wird bewegt, das Chaos gelenkt, das Material vergeistigt, das Universum sexualisiert"? Eine leere Leinwand ist kein Bild, und ein leeres Bild ist kein Universum, ob sexualisiert oder nicht. Die Formulierung gar: „In dieser Malerei ist das Raumgefühl abgründig, von einer halluzinierenden Kraft geistigen Versinkens", wirkte wie eine Selbstkarikatur. Wenn ich mir den Mann, in dieser Aussage eines Malers Information suchend, vorstellte, so konnte ich ihn bei dem folgenden Satz: „Jedes Werk besitzt einen vorbestimmten Weg, baut sich auf wie ein lebendiges, unveränderliches Wesen und gehorcht einem Gesetz der Gruppengefüge, das überraschende Ergebnisse zeigt, die mit jenen zu vergleichen sind, die das Universum bietet, wenn man ihm seine hintergründigsten Geheimnisse entreißen könnte", nicht nur vermerken hören, daß es „böte", „die das Universum böte", heißen müßte, sondern auch ausrufen, was dazu zu sagen ist, nämlich: „Das heißt, den Mund hübsch voll nehmen!" Denn Überheblichkeit läßt sich wohl kaum bombastischer in Worte fassen. Die natürliche Reaktion des Lesers ist der Verdacht: „Wenn einer so mit der Sprache umgeht, wie verhält es sich dann mit dem, was er mit den Farben anstellt?" Das Mißtrauen, die Ablehnung kann dadurch doch wohl nur vertieft werden.

Die Provinz ist nicht so im Rückstand, wie es aus der Sicht des Großstädters manchmal den Anschein haben mag. Und wenn der Ausstellungsbesucher an jenem kalten Januartag auch nicht die moderne Macmillan-Mütze aus Persianer trug, sondern statt dessen eine runde aus Biberpelz, wie Landärzte sie schon um die Jahrhundertwende trugen, wenn sie in der Kälte weite Strecken im offenen Wagen zurücklegen mußten, so erlaubte das Gesicht unter dieser Mütze doch die Annahme, daß der Mann zu jenen gehörte, die an allem, was in der Welt vorgeht, interessiert sind und die in dem, was man „Provinz" nennt, gar nicht so selten sind. Sehr wahrscheinlich pflegte er die Publikationen der Naturwissenschaftler zu lesen, die auch denjenigen, der nicht vom Fach ist, in großen Zügen über die neuen Forschungsergebnisse unterrichten. Ich konnte mir gut sein Kopfschütteln vorstellen, wenn er dann weiter in jenem Aufsatz läse: „Das Informel gibt in seiner revolutionären inneren Struktur und in seiner pathetischen Botschaft bewußt oder unbewußt kund, was die Philosophie und die Wissenschaft jedesmal ungeheuerlicher und erschreckender aufzeigen. Welche andere bildnerische Arbeit könnte besser dem Riß einer unterbewußten Welt entsprechen, den ethnologischen Entdeckungen, den sozialen Revolutionen, der neuen Mathematik, der panischen Vision eines sich in Ausdehnung befindlichen Kosmos, der Geburt einer mikroskopischen Wirklichkeit, der Befreiung der Energie, dem Widerstreit eines abgeschlossenen oder unendlichen Universums, der möglichen Existenz einer Antimaterie?" Wieso denn? könnte der Mann aus der Provinz kopfschüttelnd fragen. Wieso denn ‚ungeheuerlich und erschreckend'? Wieso soll die Entdeckung, daß nicht nur Materie in Energie, sondern auch Energie in Materie verwandelbar ist, erschreckend sein? Diese großartige Teilbestätigung aller möglichen Verwandlungen. Und scheinbar einander widersprechende Forschungsergebnisse wie jene, daß Licht sich sowohl als Korpuskel, wie auch als Welle bestimmen läßt, was ist daran ‚erschreckend und ungeheuerlich', da doch damit allein zwei komplementäre Anschauungen der gleichen Erscheinung gegeben und anerkannt wurden? Und daß im Mikrokosmos Vorgänge errechnet und bewiesen wurden, in denen Spaltung oder Fusion von Materieteilchen in einem Ausmaß zur Freisetzung von Energie führen, das genügen könnte, alles Leben auf Erden auszulöschen, mag dem Mann in der Provinz auch nicht als ein erschreckendes Forschungsergebnis erscheinen, sondern eine — verzeihen Sie das altmodische, dem jungen informellen Maler gewiß unannehmbare Wort — Demut produzierende Erkenntnis davon, welche Kraft in für den Menschen auch mit seinen technischen Hilfsmitteln nicht genau Erblickbarem, allein in Gleichungen, Vor- und Darstellbarem verborgen ist. Der Mann aus der Provinz hat — im Gegensatz zu dem zitierten informellen Maler — nichts gegen die Vernunft, und so weiß er, daß nicht die Ergebnisse der Forschung „ungeheuerlich und erschreckend" sind, sondern daß dies von der Anwendung, dem Gebrauch gilt, den der Mensch seit Hiroshima

und mit den über dem Pol patrouillierenden, mit Atombomben bestückten Flugzeugen von den Entdeckungen der Naturforscher zu machen sich unterfängt.

Bei dieser Lektüre — und es gibt allzuviel Gedrucktes dieser Art — würde dem Information-Suchenden die Malerei, der er sich zu nähern versuchen wollte, immer verdächtiger, und sich zunehmend steigerndes Mißtrauen würde diesen Informationsversuch wahrscheinlich beendigen, wenn er dort läse: „Mondrians und Malewitschs Bilder sind Zeugnisse für das Ende einer Zeit, in der die Vernunft allmächtig war." So allmächtig war sie zur Zeit des ersten Weltkriegs nun wieder auch nicht, könnte unser Freund aus der Provinz wohl sagen, wie immer er zu den geometrisch-abstrakten Kompositionen der genannten beiden Maler auch stehen mag.

Vermutlich würde er nun diese Kunstzeitschrift beiseite tun, um sich bei den klaren, sachlichen, nüchternen Formulierungen der Naturwissenschaftler zu erholen.

Vielleicht aber trifft er gerade dann bei Heisenberg auf jenen Absatz, in dem darauf hingewiesen wird, daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte nur noch sich selbst gegenüber steht; daß dem Menschen Gefahren nun weit weniger von Naturgewalten als vom Menschen drohen; daß seine Umgebung immer weniger natürlich, zunehmend mehr von der Technik bestimmt, also Menschenwerk ist; daß auch in der Naturwissenschaft Gegenstand der Forschung nicht mehr die Natur an sich, sondern die der menschlichen Fragestellung ausgesetzte Natur ist, so daß auch hier der Mensch in dem vermeintlichen Objekt sich selbst begegnet. Wenn nun der Mann aus der Provinz auch nur noch einen Gedanken an die Nonobjektive Malerei zu wenden bereit wäre, zöge sich die Parallele: Wem sonst steht der Maler, der es darauf anlegt, was in ihm durch Farbvorstellungen hervorgerufen wird auf die Leinwand zu übertragen, gegenüber als sich selbst?

Und hier böte sich vielleicht der Ansatzpunkt, von dem aus man versuchen könnte, dem hinter Mißtrauen Verbarrikadierten die Sicht auf die ihm fremden Bilder etwas mehr frei zu machen. Klaus Jürgen-Fischer hat in einer Einführung in das Werk des spanischen Informellen Antonio Tàpies einen treffenden Hinweis gegeben: „— daß es eine schwierige Differenz gibt zwischen dem echten, planvollen Bilden und einer informellen Bilderflucht, für die das Malen nicht die Herstellung eines visuellen Kontinuums, sondern das Auslösen einer Zerstreuung bedeutet." Das ist eine notwendige Unterscheidung, die auch dem, der es bemängelte, daß alle auf die gleiche Weise malten, den ersten Anhalt geben könnte.

Möglicherweise würde er dann — wenn er danach bereit wäre, die Bilder wenigstens anzuschauen — vor den Produkten der Automatisten und Klecksographen bemerken, daß gewisse Maler früher die Abendstimmung oder Morgenstimmung über dem Dings-See usw. malten, und daß gewisse Maler heute die Stimmung, die sie in sich selbst vorfinden, malen. Stimmungsbilder also, ins Diffuse verlagertes Anekdotisches, so tumultuös sie sich auch gebärden mögen. Und er würde die Verkleidungen Mathieus als Torero oder Ritter etc. als exemplarisch anführen.

Und in der Tat, wenn etwas hier Zeichen setzt — da von Zeichensetzung hierbei häufig die Rede ist — dürfte es der sich selbst ad absurdum führende übersteigerte Individualismus sein. Zugeben würde unser Freund aus der Provinz wohl auch, daß diese Bilder als Zufallsprodukte — ähnlich wie sich auch in der Natur aus Regen und Schnee und vermodernden Blättern oder auf einer verwitterten Mauer solche bilden — oder als psychologische Tests ihren Reiz haben. Was aber hat Reiz mit Kunst zu tun? würde er vielleicht fragen, und wir müßten ihm wohl antworten, da eben scheiden sich die Geister, indem die einen jedes und alles als Teil, Bestandteil einer Wahrheit und die andern, was ihnen Genuß verschafft, als positiv, und was sie langweilt und hindert, als negativ betrachten. Die Informellen — sei es im Westen, in Polen oder Ungarn — sofern sie Bilder malen, die nichts als „die Auslösung einer Zerstreuung" bedeuten und sofern alle darauf bestehen, daß diese Produkte Kunstwerke seien, gehen den Weg des vom Außen verwirrten, desorientierten, sich in Selbstüberschätzung flüchtenden Menschen.

Zu hoffen wäre, daß unserem Freund aus der Provinz auch Bilder jener Maler vor die Augen kommen würden, die an der Herstellung eines visuellen Kontinuums arbeiten. Hier entsteht ein Bildgefüge aus Fluktuation und Kristallisation. Das sind Begriffe, die die Sprache prägte zur Bezeichnung von Austausch und Bezugsverhältnis in der Bewegung und Gestaltwerden in der Natur. Mit der Farbsubstanz und dem Malgrund als Materie, den Farbwerten als Ausdruck dessen, was nicht Materie ist, werden von diesen Malern jene Prozesse sichtbar gemacht. Austausch und Bezugsverhältnis in Bewegung und Gestaltwerden — unser enttäuschter Ausstellungsbesucher sollte sich einmal darüber klar werden, was es bedeutet, daß die Darstellung dieser Prozesse mit den Mitteln der Malerei überall in der Welt das bevorzugte Unternehmen der jungen Maler ist! Wenn auf allen Gebieten menschlicher Aktion ähnlich ernsthaft und planend diese Prozesse zum Ablauf gebracht würden, kämen die Risse im Unterbewußtsein — die der Spanier Saura irrtümlich den Entdekkungen der Naturforscher zur Last legte — zur Heilung. Sollte unser Freund aus der Provinz jedoch weiter darauf bestehen, in den Ausstellungen nur nach Bildern zu suchen, in denen die Erscheinungen der Außenwelt auf eine Weise wahrnehmbar gemacht sind, daß die freudige Unruhe, die in der Anschauung eines Kunstwerks entsteht, sich davor einstellt, so könnte er sich auf Francis Ponge berufen, dem auch die Verfechter des alleinigen Anspruchs der abstrakten Malerei, Ausdruck unserer Zeit zu sein, eine Neigung zum Gewesenen, Überholten weder nachsagen können, noch wollen. Er schreibt: „Die Betrachtung bestimmter Objekte ist auch ein Ausruhen, aber ein privilegiertes Ausruhen wie die ständige Ruhe ausgereifter Pflanzen, die Früchte tragen, die ihr Dasein ebensosehr der Luft oder dem sie umgebenden Milieu verdanken, wenigstens was die Form betrifft, durch die sie begrenzt werden, und die Farben, die sie im Gegensatz dazu annehmen, wie dem Wesen, das ihnen Substanz verleiht; und so unterscheiden sie sich von den Früchten einer anderen Ruhe, denen des Schlafs, die man Träume nennt, die allein von der Person geformt sind und daher unbestimmt, gestaltlos und ohne Beziehung, weshalb es auch keine echten Früchte sind." Und an anderer Stelle: „Jetzt muß ich noch sagen, daß das, was ich einen Grund zu leben nenne, für andere eine einfache Beschreibung oder Berichterstattung sein kann oder eine gleichgültige oder unnötige Schilderung. Auf folgende Weise werde ich mich rechtfertigen: Weil die Freude mir durch die Betrachtung gekommen ist, kann mir die Wiederkehr der Freude sehr wohl durch die Schilderung gegeben werden. Diese Wiederkehr der Freude, diese Erfrischung im Gedenken an die Gegenstände der Wahrnehmung ist genau das, was ich Gründe zu leben nenne."

WILL GROHMANN

Tagung der Kunstkritiker in Warschau

Soll man zu einem Kongreß nach Warschau fahren? Die Neugier überwog diesmal nicht, eher das Pflichtgefühl. Wenn der Internationale Verband der Kunstkritiker, die International Association of Art Critics, abgekürzt A. I. C. A., beschlossen hat, 1960 in Warschau zu tagen, und wenn man Leiter der Deutschen Sektion ist, muß man wohl hin, zumal seit zwei Jahren feststeht, daß die nächste Versammlung 1961 in Deutschland stattfindet. Es war ein Programm

vorzuschlagen, Zeitpunkt und Thema zu diskutieren, schriftlich läßt sich so etwas schwer machen. Außerdem, im vorigen Jahr waren wir sehr großzügig nach Brasilien eingeladen worden, von jedem Land allerdings nur zwei Mitglieder, 1962 sollen wir nach Mexiko kommen. Warschau auslassen, sähe aus wie Nichtachtung. Ich fuhr, offengestanden, mit leichten Hemmungen hin, obwohl die Begegnungen mit polnischen Kunstfreunden auf den Biennalen in Sao Paulo, Venedig und Paris immer erfreulich gewesen waren und die polnische Kunst auf ausländischen Ausstellungen sich in Art und Niveau neben der der übrigen Kulturländer ausgezeichnet hält. Wie würde aber alles an Ort und Stelle sein?

Ich fuhr vom Ostbahnhof ab, mit einem Visum, das ich ohne weiteres von der polnischen Militärmission in Berlin-Grunewald erhalten hatte, in einem Leichtmetallzug, bequem und höflich behandelt, wurde auf dem Danziger Bahnhof von dem Leiter der polnischen Sektion, dem ausgezeichneten Prof. Starzynsky und einem seiner Kollegen abgeholt und auf einem kleinen Umweg durch die Stadt ins Hotel Warszawa gebracht, einem 20 Stock hohen Wolkenkratzer, das mit Grand Hotel, Bristol und Polonia zu den führenden Hotels gehört.

Es verlief alles ohne Schwierigkeiten, man sprach neben polnisch auch deutsch und französisch, alles machte einen für einen Westeuropäer ganz normalen Eindruck, und als am nächsten Morgen der Kongress anfing, schwanden die letzten Hemmungen, die Polen zeigten sich in jeder Beziehung als gute Freunde, und unter den zehn polnischen Kollegen, mit denen ich in nähere Fühlung kam, war nicht einer, der enttäuscht hätte, im Gegenteil, ich war erstaunt über die großen Kenntnisse, die sie nicht nur auf ihrem Fachgebiet hatten, über ihre Orientiertheit in geistigen und künstlerischen Fragen in Ost und West und über die menschliche Haltung, die sie mir gegenüber inmitten des völlig zerstörten und zum größeren Teil wiederaufgebauten Warschau an den Tag legten.

Wir haben selbstverständlich beiderseits vermieden, Wunden aufzureißen, man zeigte uns zwar einen Film über die Zerstörung und den Wiederaufbau Warschaus, aber als Tatsache und ohne peinlichen Kommentar. Es war für mich nicht angenehm, Deutsche bei ihrer mörderischen Arbeit während der Besatzung zu sehen, der Film beschränkte sich glücklicherweise auf knappste Andeutungen. Über die Oder-Neiße-Linie haben wir nicht gesprochen, wohl aber taten es einige meiner französischen und amerikanischen Kollegen, und sie berichteten mir, daß die Furcht vor Deutschland echt sei und keine bloße Propaganda. Man könne sich nicht vorstellen, daß die wiederaufgebauten Provinzen abermals den Besitzer wechselten. Und man sprach mit mir mit dem unter anständigen Menschen angebrachten Bedauern über Zwangsläufigkeiten, unter denen die Betroffenen mehr leiden als die Regisseure der Weltgeschichte.

Fraglos ist Polen als Nachbar der Sowjets nicht so frei wie es vielleicht gern wäre, und daß sie nicht unsere direkten Nachbarn sind, verschiebt die unmittelbare Sicht auf die Tatsachen. Als Besucher und Kongressteilnehmer habe ich nichts von Antipathie oder gar Feindschaft gespürt. Liest man die gelegentlichen Angriffe Gomulkas auf Westdeutschland, so muß man einiges wohl auf Konto der politischen und wirtschaftlichen Situation dieses Landes setzen. Es hat eine kommunistische Regierung, ja, aber es hat von Natur sicher mehr Beziehungen zu Westeuropa als zu Rußland. Die Geschichte des Landes ist geistig und künstlerisch vorwiegend westeuropäisch, es waren neben den Polen die Deutschen, die Franzosen und Italiener, die dort gebaut und geschaffen haben. Krakau, das glücklicherweise ganz unversehrt geblieben ist, wirkt heute noch wie eine alte deutsche Stadt mit seinen Tuchhallen auf dem Markt und der Marienkirche, die den schönsten und größten mittelalterlichen Schnitzaltar birgt, das Meisterwerk des Nürnbergers Veit Stoß. Und wenn man im Nationalmuseum in Warschau den Saal mit den zwanzig Stadtansichten des Malers Belotto sieht, der sich Canaletto nannte, desselben, der in Venedig und unter Friedrich August II. in Dresden malte, dann weiß man, daß Warschau im 18. Jahrhundert eine Stadt war wie Dresden, Prag oder Wien, von schier unvergänglicher Schönheit, aber nur Wien und Prag waren so glücklich, diese Schönheit zu bewahren. Auch der bemühteste Wiederaufbau ist ein schwacher Ersatz.

Ich war übrigens der einzige Westdeutsche, der gekommen war, ein zweiter, der in der Schweiz lebt, kam aus Zürich. Von den Franzosen, den Italienern, Belgiern, Holländern waren je sieben bis zehn Mitglieder da, von den Amerikanern immerhin fünf, von anderen Ländern wie Japan, Brasilien, Mexiko, Ägypten, Israel, Ceylon wenigstens einer oder zwei, im ganzen waren circa sechzig Mitglieder aus der westlichen Hemisphäre anwesend und circa vierzig von den Ostblockländern. Die stärkste Sektion war naturgemäß die polnische, übrigens waren auch die tschechoslowakischen und jugoslawischen Kollegen höchst intelligent und sehr freundschaftlich. Ich denke, man sollte solche Erlebnisse nicht verschweigen, nicht wegen der sogenannten kulturellen Kontakte, sondern um festzustellen, daß hüben und drüben immer noch Menschen wohnen, die die Welt als Ganzes sehen.

Es hätte bei den Konferenzen sehr leicht zu unfruchtbaren und verkappt politischen Gefechten kommen können. Das geschah nicht. Das Thema „International — National und die Zukunft der Kunst" hätte dazu verleiten können. Es kam offengestanden bei den Reden und Diskussionen nicht sehr viel heraus, obwohl so autarke Persönlichkeiten wie Sweeney, der Präsident der AICA und bisherige Direktor des Guggenheim-Museums in New York, Carlo Argan, Universitätsprofessor in Rom, Jaffé vom Staedelijk-Museum in Amsterdam, oder Jacques Lassaigne aus Paris zugegen waren. Es war schließlich von vornherein klar, daß die Kunst gegenwärtig in hohem Maße international ist, daß man aber nicht international malen, sondern nur international anerkannt werden kann (was zu wenig betont wurde), daß die Wurzeln immer, auch heute, im Erdreich stecken und daß ein Deutscher eben doch ein Deutscher bleibt, auch wenn er aus politischen Gründen die Nationalität wechselt, Fall Hans Hartung in Paris, oder Josef Albers in Nordamerika und zahlreiche andere; daß das Entscheidende die Persönlichkeit bleibt, Kandinsky war Russe, Deutscher und zuletzt Franzose, er blieb bei aller Weltoffenheit ein russischer Grandseigneur und wurde ein Maler von Weltruhm, eben weil er das Russische in die höchsten Regionen des Geistigen steigerte, in denen die Herkunft weniger gefragt ist als das Genie.

Natürlich gab jeder sein Bestes, aber vorgelesene Rapporte bleiben Papier, und der lebendige Austausch leidet immer daran, daß fast jeder gezwungen ist, eine fremde Sprache zu sprechen, Französisch oder Englisch, nur das jeweilige Gastland darf außerdem in seiner Sprache reden, wovon aber in Warschau so wenig Gebrauch gemacht wurde wie bei früheren Gelegenheiten in Brasilien oder in Istanbul.

Das Entscheidende bleiben die persönlichen Begegnungen so vieler Kollegen aus vier Kontinenten (es sind im ganzen 35 Länder in der AICA vertreten) und die Einsichten in die Verhältnisse des Gastlandes, die so vollständig zu sehen dem einzelnen unmöglich ist. Man hatte auch nicht damit gespart, uns Dinge zu bieten, die nicht ohne weiteres zugänglich sind, hatte in den Museen umgehängt, um uns die Kunst der Neuzeit zu zeigen, etwa seit 1800, hatte zahlreiche Ausstellungen gemacht, um uns eine Vorstellung von dem zu geben, was die unmittelbare Gegenwart leistet, hatte in Krakau eine Graphik-Ausstellung größten Umfangs arrangiert. Am Schluß hatte jeder von uns das Gefühl, daß er nun Bescheid weiß. Potemkinsche Dörfer hatte man nicht aufgebaut, dazu sind die Polen zu klug, und dafür hielten sie uns für zu klug; sie sind gute Patrioten, heute wie damals, aber auch gute Europäer. Ein Mann wie der Direktor des Nationalmuseums, Stanislaw Lorentz, oder der Präsident der Akademie der Wissenschaften, der die Jahresversammlung im Staszic-Palais eröffnete, in dem der Kongress tagte, sind Männer von Welt. Der Akademie-Präsident ist übrigens der weltbekannte Philosoph Tadeusz Kotarbinski, der Logiker und Nestor der polnischen Philosophie, indirekt ein Schüler Franz Brentanos, der auch der Lehrer Husserls war. Kommunist oder nicht?

Wir haben nicht darüber gesprochen, es erübrigte sich, da sich die Frage nicht aufdrängte.
Natürlich gibt es im engsten Kreis sicher auch harte Auseinandersetzungen zwischen Regierungs- und Partei-Mitgliedern auf der einen Seite, den Künstlern und Intellektuellen auf der anderen. Es gab stalinistische Jahre und Tauwetter-Perioden und Versteifungen auch in Polen, ob es von Zeit zu Zeit sture Gleichschaltungen gibt? Die moderne Kunst ist auf alle Fälle ein Zankapfel diesseits und jenseits der politischen Grenzen. Bei uns nimmt man es moralisch und verdächtigt den Künstler der Unfähigkeit oder der gezielten Provokation, in Polen handelt es sich um den Verdacht der Bürgerlichkeit und des Revisionismus. Aber was soll die polnische Regierung machen, wenn sie sieht, daß alle begabten jüngeren Maler und zum Teil auch die Älteren wie Potworowski abstrakt malen? Ich habe nur abstrakte Ausstellungen gesehen und keine Realisten, schon gar keine „Sozialrealisten", und wenn ich, um der Wahrheit die Ehre zu geben, einmal ein solches Bild in einem Museum sah, hatte ich das Gefühl, mein Gott, der hatte es wohl nötig, so schlecht war es. Mit seinen modernen Malern wie Kantor und Lebenstejn hat Polen bei den internationalen Ausstellungen und Wettbewerben Erfolg. Soll die Regierung es ändern? Es sieht nicht so aus, als wenn sie es wollte. Man kauft diese Kunst sogar in den Museen an. Ich glaube, die Maler und Bildhauer, die so malen, sind Kommunisten. Ich habe sie nicht gefragt, ich nehme es an. Es scheint also vieles möglich zu sein in Polen, und mir scheint, nach meinen Gesprächen, auch in der Tschechoslowakei und in Jugoslawien. Und die jungen Kunstwissenschaftler sind auf der Seite der Künstler. Es gibt eine Kunstzeitschrift, vom Kunstinstitut herausgegeben, unter der Redaktion von Alexander Wojciechowski und anderen, die ebenso aktuell ist wie die westlichen Kunstzeitschriften. Ob die Künstler verkaufen? Sicher wenig und billig. Kunsthandel und Sammler fehlen, und es fehlt an Geld. Die Maler und Kunstschreiber zahlen noch drauf, wenn ein Katalog zu einer Ausstellung erscheinen soll.
Die beste Ausstellung war am Alten Markt in Warschau aufgebaut. 12 Maler und Bildhauer, sie war erstaunlich, und selbst der verwöhnte J. J. Sweeney aus New York war sehr angetan. Bilder von Dominik, Ziemski, Bogusz, Gierowski, man kann sich die Namen nicht merken, wenn man sie nicht liest. Vielleicht wird man sie sich eines Tages merken.
Und nun Warschau; die Stadt Warschau als Stadt. Sie ist zum großen Teil wiederaufgebaut, aber es wird noch zwanzig Jahre dauern, bis man fertig ist. Vorläufig hat man so viele Wohnungen geschaffen, daß man hofft, in drei Jahren werde jeder eine eigene Wohnung haben. Das Maß ist 41 qm für eine vierköpfige Familie. Vor dem Krieg hatte Warschau 1,2 Millionen Einwohner, am Ende des Krieges 20 000, in den ersten Wochen nach dem Kriege strömten 500 000 Menschen in die Stadt zurück, und jetzt sind es 1,2 Millionen. 1965 werden es 1,5 Millionen sein. Was tut man in einem solchen Fall? Alle greifen zu und bauen. Die ersten Jahre baute man Wohnblocks, die wir als Mietskasernen bezeichnen würden, sie sind zum Teil heute noch nicht verputzt, das kommt noch, Hauptsache, man hat ein Dach überm Kopf, Raum, Wasser, Heizung. Seit drei Jahren ist der Wohnungsbau etwa so wie bei uns, besser gegliedert und im Aussehen differenziert. Es mußte gleichzeitig vieles, eigentlich alles geschehen, denn alles war zerstört, auch die Kanalisation, die Wasser- und Kraftwerke. Man brauchte auch Schulen, Hochschulen, Krankenhäuser, Brücken, Verkehrsverbindungen. 15 Jahre ist nicht viel, wenn man eine Millionenstadt aufbauen soll, und Polen ist arm, arm und stolz. Man bettelt nicht gern, verläßt sich lieber auf die eigene Kraft. Das sieht man. Die Menschen auf der Straße sehen ordentlich aus, aber nicht wohlhabend, und sie arbeiten alle und arbeiten schwer. Luxus gibt es nicht, d. h. für die Initiativ-Wirtschaftler und einige gut verdienende Berufe gibt es zwei, drei Luxus-Restaurants, wo sie ihr Geld loswerden können, aber was man im Stadtbild sieht, wirkt bescheiden. Der normale Bürger liebt es, ins Theater zu gehen, es gibt über zwanzig, und zehn von ihnen sind ausgezeichnet. Man spielt auch Miller, Tennessee Williams und Anouilh. Vor zwei Jahren war die Zahl der Theater ebenso groß wie die der Kinos, heute gibt es doppelt so viele Lichtspielhäuser. Man sieht wenig Autos, der Verkehr ist schwach für eine so große Stadt. Wer kann sich einen Privatwagen leisten! Die neuen Straßen und Plätze erscheinen infolgedessen überdimensioniert, aber sie werden sich in einigen Jahren füllen und dann genau richtig sein. Eine Stadtrundfahrt ließ manche Frage offen. Ich meldete mich im Stadtplanungsamt an und sprach zwei Stunden mit dem leitenden Architekten, der mir vieles erklärte, vor allem dies, daß es keine Ost-West- und keine Nord-Süd-Achse gibt, sondern daß der Plan Warschaus seit jeher einem Stern gleicht mit zehn Spitzen und daß man dieses Grundkonzept beibehält um des organischen Aufbaus willen. Warschau wird als größere Einheit etwa zehn Einheiten umschließen, die in sich eine gewisse Selbständigkeit haben, aber gleichzeitig miteinander in Verbindung stehen. Denn es gibt nur eine Regierung, nur eine Stadtverwaltung, nur eine Hochschulstadt im Süden, nur eine Altstadt mit den alten Palästen und Baudenkmälern. Es gibt aber auch noch ein Dutzend sogenannter Faubourgs, entferntere Vororte, die vor dem Krieg weder Wasser noch elektrisches Licht hatten und die Wohngebiete der Ärmeren waren. Sie werden jetzt auf den Stand der übrigen Stadtbezirke gebracht und einbezogen. Dazu braucht man ein dichteres Verkehrsnetz, und man erörtert im Augenblick die Frage, ob man eine Untergrundbahn bauen soll oder eine elektrifizierte Stadtbahn, die den Vorteil besserer Anschlüsse an das alte Vorortteisenbahnnetz hätte.
Was die einzelnen Bezirke betrifft, so sind im groben die Wohneinheiten fertig und die großen Bauplätze, über die sich der Fremde zunächst wundert, sind für Bezirkskrankenhäuser, Schulen und höhere Schulen, für Sportanlagen, Grünflächen und ähnliches vorgesehen. Zwei Wohnblöcke sind eine Einheit, mehrere Einheiten eine Gruppe, mehrere Gruppen ein Quartier, ein Stadtteil. So wird Warschau allmählich zusammenwachsen.
Die Hochschulen liegen ein wenig außerhalb, Universität, Technische Hochschule, die Landwirtschaftliche Hochschule, die medizinischen Abteilungen, die in Polen eine Sache für sich sind, und so weiter. Man spricht von 50 000 Studenten in Warschau, und Polen hat sechs Universitäten und vier Technische Hochschulen. Sie werden gebraucht, und es studieren neben den Polen Tausende von Studenten aus dem Osten in Warschau, auch viele Chinesen. Für die Wissenschaft wird viel getan, nicht nur für die Technik.
Die Polen wollten von Anfang an ihre alte Hauptstadt so bauen, daß sie sich wieder beheimatet fühlen konnten. Infolgedessen haben sie sofort nach der Zerstörung angefangen, gleichzeitig mit dem Bauen von Wohnhäusern die alten Dome und Kirchen und die alten Palais wieder herzustellen, unter Weglassung des später Hinzugefügten. So hat man den Dom St. Johann als alte Backsteinkirche restauriert ohne die barocken Zutaten, und sogar den Alten Markt, der in Schutt und Asche lag, hat man nach den alten Plänen und Abbildungen wiederhergestellt, gleich zu Anfang, als es noch gar nicht die richtigen Materialien gab, und man hat sogar die Häuser im alten Stil bemalt. Die Sigismund-Säule von 1644 vor dem noch zerstörten Königsschloß ist wieder aufgerichtet und beherrscht die Krakauer Vorstadt mit den vielen Kirchen und Palästen. Man kann verstehen, daß die Polen wenigstens etwas von ihrer Geschichte im Stadtbild wiederbeleben wollten, sie wollten kein Chicago. Bei allen Vorbehalten gegen Restaurierungen, hier war sie gegeben, und der Besucher kann sich an einigen Stellen der Stadt wenigstens schwache Vorstellung davon machen, wie es einmal war. Eine kurze Übersicht das Ganze, die vieles weggelassen hat, die Lustschlösser am Rande Warschaus, Lazienki und Wilanow, die Fahrt in Autobussen über Land mit der schönen Cisterzienser-Abtei von 1179 in Wachock, in der wir zu Mittag aßen, den Besuch der alten Königsburg auf dem Wawel in Krakau, aber vielleicht war es wichtiger, einige der allgemeinen Eindrücke wiedergegeben zu haben, Eindrücke, die nicht nur den Kunsthistoriker interessieren.

Ist Kunstkritik eine Wissenschaft, Kunst oder Propaganda?

Zum Kunstgespräch 1960

Das zweite Kunstgespräch, das die Zeitschrift „Das Kunstwerk" veranstaltete, fand diesmal in Frankfurt a. M. statt und beschäftigte sich mit den Grundfragen der Kunstkritik. Es ging auf eine Anregung zurück, welche von der vorjährigen Baden-Badener Tagung „Wird die moderne Kunst gemanagt?" ausgesprochen worden war. Einer inzwischen eingeführten Kongreßpraxis folgend konfrontierte man eine Tafelrunde von Experten mit einem Bukett von Vorträgen, zu denen sie Stellung nehmen sollten. Den dritten Gesprächspartner bildete das Publikum, das gebührend zu Wort kam, ohne daß durch seine Mitwirkung die angeschnittenen Fragen wesentlich vertieft worden wären. Das lag keineswegs an dessen mangelhafter Eignung — es waren wohl hauptsächlich Künstler, Kunsterzieher, Kunsthistoriker und Kritiker erschienen — sondern an der breit ausflutenden Gesprächsbasis: durch sieben Vorträge, deren Mehrzahl einen zweitägigen Diskussionsstoff hätte abgeben können, sahen sich die Gesprächspartner allzu vielen Problemen gegenüber, ferner der zusätzlichen, ästhetischen Informationstheorie von Max Bense, obgleich deren Anwendbarkeit auf die praktische Kunstkritik noch gar nicht erforscht ist.

Um gleich einen konstruktiven Vorschlag für weitere solche Gespräche vorwegzunehmen: man belaste sie nicht mit zu viel Vorträgen, sondern konzentriere sich in Zukunft auf ein einziges, bedeutsames Grundsatzreferat, das den an der Zusammenkunft interessierten Teilnehmern vier Wochen vorher zugeht, damit sie sich gründlich vorbereiten können. So lautete ein wichtiger Vorschlag von Franz Roh, den man noch dahin modifizieren könnte, daß zu diesem grundlegenden Vortrag noch einige kürzere Correferate gehalten werden, welche das allgemeine Gesprächsfeld abstecken. Auf diese Weise hätte auch ein so umsichtiger Gesprächsleiter wie Krämer-Badoni größere Chancen, den Ball der Diskussion öfter ins Tor zu spielen, statt sich mit vielen Bällen abgeben zu müssen, von denen ein Teil zu Unrecht aus dem Blickfeld verschwindet.

MÖGLICHKEITEN DER TAGESKRITIK

Hiermit beschäftigten sich die Referate der Kunsthistoriker Franz Roh (München), Umbro Apollonio (Venedig) sowie des Journalisten E. Simmat (Frankfurt).

Franz Roh, der die „Geschichte und Typologie der Kunstkritik" aufrollte, zeigte zunächst, warum man in magischen und danach in religiösen Zeiten das Kunstwerk überhaupt nicht ästhetisch wertete, wurde es doch nur als Kommunikationsmittel zu den höheren Mächten genommen. Seit der Renaissance machte man sich dann Gedanken über das Künstlerische im Werk. Im 17. Jahrhundert entwickelt sich in Holland eine weltoffene Malerei, zu der sich kaum irgendwelche Kunstregeln und erst recht keine öffentliche Kritik gesellen, während in Frankreich kunsttheoretische Traktate erscheinen, die von einem strengen Normierungsstreben getragen sind. Eine regelmäßige Kunstkritik setzt erst mit Entstehung der Zeitungen ein, nachdem auch das Ausstellungswesen festere Formen angenommen hat. Seit 1667 finden die sogenannten „salons" statt, die bald darauf in den Louvre übersiedeln. Etwa hundert Jahre lebt diese Institution, und man kann an den Kritiken, die sie erfährt, nun ablesen, was die Zeitgenossen jeweils schätzten. Die Künstler hatten anfangs gegen jedes öffentliche Urteilen protestiert. Einige Vorschläge der damaligen Kritiker sind noch heute von Interesse. So solle man das Publikum allein urteilen lassen, ein gefährlicher Ausweg. Ein anderer meint, urteilen könne nur, wer selber male. Wieder ein anderer schlägt eine Teilung zwischen ästhetischer und technischer Kritik vor, wobei übersehen wird, daß jegliche Technik doch vor allem Ausdruck des individuellen Lebensgefühls ist, vom ästhetischen Ausdruck daher nicht zu trennen. Viele verengende Spekulationen, wie Kunst eigentlich sein müsse, lösen sich allmählich auf, und der kritische Standpunkt eines Reynolds nimmt eigentlich schon den freiheitlichen Genialitätsbegriff vorweg, den man im Sturm und Drang, verändert dann in der Romantik und noch einmal gänzlich verwandelt bei Baudelaire findet.

Für eine Typologie der Kunstkritik unterschied F. Roh zwischen einer „critique libre" und einer „critique engagé". Inhaltlich engagiert seien jene Zensoren, welche die Kunst als Propaganda oder Kritik sozialer Zustände betrachten. Formell engagiert diejenigen, welche jeweils nur eine einzige Richtung gelten lassen. Sie sähen nicht, daß in jeder reicheren Kulturphase mehrere Äußerungsmöglichkeiten wertvoll waren. Ferner wird heute manchmal vom Kritiker nur noch „die geistige Ortsbestimmung" eines Kunstwerks verlangt, was aber zu wenig sei. Es müsse außer der inneren Aktualität doch auch die Qualität herausgearbeitet werden. Der Kritiker könne sich hierbei mehr an das Publikum wenden, dem er, besonders beim heutigen schnellen Wechsel der Richtungen, neuartige Werke erschließen muß. Er kann aber auch den Künstler ansprechen. Immer aber seien die ausgestellten Arbeiten selber weitgehend zu analysieren. Dabei bleibe die gute Kritik eine Art „Kunst über Kunst", denn sie soll mit allen zu Gebote stehenden Mitteln emotional auf den Betrachter wirken und nicht nur seinen Intellekt ansprechen. Kunstwissenschaft dagegen werde sich allmählich strengerer Methoden bedienen müssen, vielleicht sogar der statistischen, reduzierenden Formeln, welche die Informationstheoretiker und Max Bense auszuarbeiten suchen.

Umbro Apollonio (Venedig) sprach über „die Situation der Kunstkritik in Italien". Wenn dort das breitere Publikum so wenig Verständnis zeige, so sei die italienische Tagespresse daran mit schuld, die es an Aufklärung fehlen lasse. Statt voreilige Urteile zu fällen, solle man lieber dafür sorgen, daß das Kunstwerk richtig „gelesen" werde. Die meisten Kritiker ergingen sich aber in Verallgemeinerungen. Das Geschwätz gewisser Leute von heutiger Pseudokunst und bloßen Machenschaften des Kunsthandels widerlegte der Redner mit dem Argument, daß in Diktaturländern, in denen moderne Kunst keine Vorteile genieße, diese trotzdem unter Entbehrungen geschaffen werde. Die Anfeindungen moderner Gestaltung gingen in Italien so weit, daß kürzlich in Venedig und Bologna zwei gute Kunstkritiker entlassen wurden, nur weil sie die neue Gestaltung bejahen. Die ziemlich traurige Lage der Tageskritik stehe in Italien in unauflösbarem Widerspruch zum hohen Wert der Ästhetik als philosophischer Disziplin, die es hier sogar zu eigenen Lehrstühlen gebracht habe. Hier sei das kritische Denken zu Hause und eine Ablehnung bloßer lyrisch-literarischer Exegese. Bei den Phänomenen heutiger Kunst müsse man vor allem auf die Klärung des formgebenden Vorgangs achten, bevor man eine theoretische Hypothese anvisiere und sich in intellektuellen Spekulationen ergehe.

William E. Simmat, der von der „Misère der Kunstkritik" sprach, zog aus der Befehdung des Rezensenten, die so alt ist wie sein Beruf, merkwürdigerweise nicht die Schlußfolgerung, daß es sich heute um keine Ausnahme handelt, sondern um das übliche Verhältnis noch nicht angenommener Gestaltung, wohlwollender Kritik und ungeduldigem Publikum, das lieber ein Verdammungsurteil liest als schwierigen und manchmal auch unzulänglichen Bemühungen folgt, mittels der Sprache einem neuartigen Werk gerecht zu werden. Simmat gesteht zwar dem Kritiker das Recht auf Irrtum zu, doch nicht auf einen Freibrief zu hemmungsloser Nörgelei oder billigem Spott. Besonders, wenn zu ausführlicher Begründung der Platz fehle, sei eine Aburteilung unzulässig. Simmat bemängelte das häufige Fehlen sachlicher Information sowohl biographischer wie technischer Art. Solche Angaben sind aber nur von Interesse, wenn sie zur künstlerischen Erhellung beitragen. Dagegen kann — entgegen Simmat — der Kritiker schwerlich von einer Beschreibung dispensiert werden, denn sie enthält, wie Udo Kultermann später betonte, häufig schon das Urteil. Simmat wandte sich gegen einen bizarren Kunstjargon, der „termini aus der Kernphysik, der Tiefenpsychologie und anderen Wissenschaften" verwendet. Soweit es sich dabei nur um „gelehrt klingende Worthülsen" handelt, ist das Verfahren gewiß anfechtbar. Doch sind gewisse Beziehungen und Analogien manchmal notwendig, weil etwas Neues um so eher angenommen wird, je mehr es als „Zeitausdruck" gedeutet werden kann. Ob, wie Simmat meint, zur Qualitätsanalyse die „exakte Kunsttheorie" eines Physikalisten wie Bense brauchbar ist, muß sich erst erweisen. Ihre Anwendung in der Tagespresse scheint fraglich, weil der zugehörige Begriffsapparat aus Zahlen und Formeln besteht.

DER STREIT UM DIE WISSENSCHAFTLICHE KUNSTKRITIK

Die Vorträge von Gillo Dorfles und Werner Hofmann beschäftigten sich mit den Möglichkeiten und Grenzen wissenschaftlicher Kritik, während Max Bense sogar glaubt, eine ganz exakte Grundlage zur Beurteilung von Kunstwerken gefunden zu haben. Jürgen-Fischer aber zog mit der „Ansicht des Künstlers" die Praktizierbarkeit der Benseschen Grundlagen in Zweifel.

Professor Dorfles (Mailand) stellte zunächst den Unterschied zwischen ästhetischer Spekulation und künstlerischer Schöpfung heraus. Immer wieder seien ästhetische Erkenntnisse dazu mißbraucht worden, die Kunst einem entsprechen-

den Reglement zu unterwerfen. Kein Künstler sei aber auf der Grundlage von Regeln schöpferisch tätig, wenn auch ein fertiges Werk mit Hilfe solcher Regeltests besser als durch lyrische Meinungen analysiert werde. Die statistische Methode der Wahrscheinlichkeitslehre, wie sie sich in der Informationstheorie spiegele, sei durchaus auf die Analyse von Kunstwerken anwendbar. Auch die Kritik habe sich moderner Mittel zu bedienen und nicht über Wols zu sprechen, als habe sie es mit Piero della Francesca zu tun. Auch sei die Gestalttheorie heranzuziehen, nach welcher Sehen und Wahrnehmen nicht ein und dasselbe ist. In der Wahrnehmung, die zugleich ein Verstehen enthalte, sei ein formativer Prozeß am Werke. Viele Strukturen, auch der modernen Musik, würden insofern mißverstanden, als ältere Wahrnehmungsgewohnheiten noch weiterwirken und die adäquate Perzeption des Neuen verhindern. Wissenschaftliche Kritik sei geradezu unerläßlich, weil sie das moderne Wahrnehmungsfeld überhaupt erst erschließe. Dorfles meinte, daß eine Kritik um so zutreffender sei, je mehr sie neben Intuition auch technische, historische und wissenschaftliche Kenntnisse heranbringt, also auf der Basis der gesamten Struktur der Epoche steht.

Diesem anspruchsvollen Leitbild des vollkommenen Kritikers stellte Werner Hofmann (Museumsdirektor in Wien) bisherige Auffassungen vom Wesen des Kunstwerks gegenüber, wie sie Kunstkritik und -wissenschaft zu definieren versuchten. Kritik sei zunächst in den Ateliers entstanden als eine Art Selbstrechtfertigung des Gestalters. Dabei sei es von Anfang an nicht ohne Theoriebildung abgegangen, weil sich die Kunst stets darin gefallen habe, ihre Rolle im Lebensganzen mit wissenschaftlichem Anspruch zu erhärten. Von Vasari bis zu Hegel habe man an eine Gesetzmäßigkeit der Entwicklung geglaubt. Man konstruierte Jugendphasen, Blütezeiten und Verfallsstadien, die sich auf immer neuer Stufe rhythmisch wiederholen. Dieses Wunschbild wurde durch den Historismus abgelöst, dem alle Epochen gleich viel gelten. Von dieser Einstellung rührt der Anspruch auf Unvoreingenommenheit des Kritikers her, der die Phänomene mehr erklären als beurteilen soll. Eine weitere Quelle für die Kunstkritik komme aus dem Intuitionismus der Romantik: die sogenannte Wesensschau. Sie verführte die Kunstgeschichte zu einem wissenschaftlich getarnten, beinahe prophetischen Vermögen, dank dessen Leute wie Riegl oder Sedlmayr den Gang der Kunstgeschichte nach ihren eigenen Wertvorstellungen zu ordnen versuchten — bis in die Gegenwart hinein. Als wichtiges Kriterium des Kunstwerks galt der Kunstkritik bisher neben dem „Lebendigen" die „organische Ganzheit" und der „innere Ausdruckszwang". Solchem Irrationalismus trat Konrad Fiedler entgegen, indem er den Vorgang des Machens betonte. Nicht Visionen und Vorstellungen bestimmten die künstlerische Arbeit, sondern der Werkprozeß selbst. Hier wurde „die Schöpfung aus einem Guß" und „Kunst als Akt der Selbstbefreiung", als nur „subjektives Bekenntnis" ein bloßes Wunschbild der Romantik genannt. Obwohl es sich in der Kunst viel mehr um ein ständiges Probieren, ein schrittweises Realisieren von Formen handelt, sieht der Kritiker vielfach das fertige Werk als „vollendete Notwendigkeit" an und gibt ihm hiermit einen Totalitätsanspruch, den es schwerlich erfüllt. Eine weitere Gefahr liege in der psychologischen Deutung von Formelementen. Diese seien nur wenig eindeutig und erhielten durch Willkürakte des Künstlers eine noch weniger deutbare Ambivalenz.

Hofmann unternahm es, dem Kritiker beinah sämtliche bisherigen Urteilskriterien zu entziehen. Damit machte er sich zum Anwalt einer Kunstkritik, die sich auf nichts anderes als ihre kongenialen Fähigkeiten verläßt. Kunstkritik ist hiernach keine Wissenschaft, sondern eine „andere Kunst".

Auf dem Gegenpol lagen die Ausführungen Max Benses, der mittels der Methode der Informationstheorie an eine wissenschaftliche Analysierbarkeit von Kunstwerken glaubt. Diese junge Wissenschaft, die auf Grund von komplizierten, statistischen Berechnungen den „Informationswert" einer Nachricht untersucht, wobei es sich um ein Gemisch von schon Bekanntem und Neuem, geordneten und ungeordneten Elementen handelt, sei befähigt, auch den Wert einer ästhetischen Information zu untersuchen. Die Informationstheorie gestattet es, einen Sprachtext als „gegliederte Elementenmenge" aufzufassen und statistisch auf Häufigkeit bestimmter Worte und möglicher Kombinationen zu untersuchen. Das Verhältnis von Gliederung zu Komplexität bestimmt dann den Rang eines Kunstwerks, neben dem Maß an Innovation gegenüber seinen Vorgängern. Bei dieser Art exakter Stilbestimmungen kommt Bense die abstrakte Malerei insofern entgegen, als es sich bei ihr nicht mehr um komplizierte Abbilder, sondern um Zeichen und Strukturen handelt, die manchmal vielleicht ausgezählt werden können und deren Größenverhältnisse und Farbgrade man unter Umständen messen kann. Die Programmierung von Kunstwerken dürfte aber ungleich komplizierter als bei der Sprache sein, weil es sich z. B. in der Malerei um eine Vielzahl verschiedener Elemente handelt, nicht nur um Wörter. Ich glaube, daß jenes neue Verfahren nur bei relativ einfachen Gebilden, wie sie etwa der Konstruktivismus hervorbrachte, zu brauchbaren Analysen führen wird.

Zum Schluß sprach für die Künstler Klaus Jürgen-Fischer, Maler und Mitredakteur der Zeitschrift „Das Kunstwerk". Er fragte, ob jene in Quantitäten umgewandelten Qualitäten imstande seien, die Ranghöhe eines Kunstwerks anzugeben, vorausgesetzt, daß die „Programmierung" überhaupt gelänge. Mit vielen Diskutanten war er der Meinung, daß man hier nur in eine Statistik umwandle, was man auch ohne sie aus einem Kunstwerk aufnehme. Er zweifelte auch an, daß ein Kunstwerk einer Nachricht entspreche. Da es Bense bei einer Nachricht und auch beim Kunstwerk nur auf das Maß an „Innovation" ankomme, würde schon ein einziges Werk, das über eine „Neuheit" verfüge, genügen. Bense sei tatsächlich der Ansicht, „daß die meisten Werke auch großer Künstler überflüssig sind, wenn sich ihr Prinzip in ein oder zwei Beispielen mit dem höchsten Informationsbetrag realisiert hat". Aber im Kunstwerk verwirkliche sich nicht nur eine Neuigkeit, sondern der ganze Mensch, es gehöre daher nicht „zur Nachrichtenwelt der Plakate, sondern zur Tiefe menschlicher Existenz". Möglicherweise würde Bense, so glaube ich, dies auch gar nicht bestreiten, indessen betonen, daß am Kunstwerk wissenschaftlich allein faßbar sei, worin sein Neuigkeitsanteil bestehe, eine Größe, die in der älteren Kunstkritik als Kriterium zu wenig vorkomme, weil die bisherigen Kriterien umgekehrt meist aus schon bekannten Ordnungssystemen bezogen seien. Fraglich bleibt weiter, ob es statthaft ist, Worte mit den Zeichen und Formen der bildenden Kunst gleichzusetzen. Die Linien, Farbflecken, Formen und Substanzen sind nahezu unendlich gegenüber der begrenzten Anzahl der Worte. Man dürfe, selbst wenn die statistische Ästhetik erst in den Anfängen stecke, vermuten, daß sie über Schwierigkeiten, vor denen die Kunstkritik stehe, nie hinauskommen werde.

Jürgen-Fischer versuchte dann, einige, besonders von Hofmann umgelegte Erkennungsmarken der Kunst wieder aufzurichten, die für alle Zeiten gelten sollen. Ein Merkmal aller Kunst ist für ihn die Kontinuität des formalen Prinzips. Ferner gehören Empfindungen und Emotion zur Wahrnehmung jedes Kunstwerks; sie seien auch bei der Produktion im Spiele. Sie müßten allerdings durch bildnerisches Denken kontrolliert werden. Die Kunstkritik gelange eher zu standhaltenden Urteilen, wenn sie sich in das einzelne Werk einlebe und nicht über ganze Richtungen summarisch spekuliere. Die Formschrift im Sinne des Neuen besitze nur dann einen Wert, wenn sie darüber hinaus eine Existenzmitteilung enthalte. Was ein guter Kritiker wahrnehme, werde von anderen Betrachtern bestätigt werden. Es müsse sich ein consensus einstellen, was übrigens auch Herta Wescher (Paris) am runden Tisch betonte.

Was den Künstler anlangt, so fühle er sich auch bei der Mehrzahl seiner Verehrer oft genug noch nicht verstanden. Er greife daher zur Selbsthilfe. Die hier entstehende, eigene Theorie entspränge nicht, wie Gehlen meint, einer Kommentarbedürftigkeit der neuen Kunst überhaupt, sondern eher einem gesellschaftlichen Erfordernis. Diesem wolle auch die Tagung dienen.

Wie die meisten Kongresse konnte auch dieser nur die Weitschichtigkeit des Problems ins Bewußtsein heben. Wer neue Maßstäbe oder gar Patentlösungen erwartet hatte, mußte einsehen, daß das Geschäft der Kunstkritik durch jene Überlegungen eher schwieriger geworden ist, weil die Unbefangenheit, mit der gerade viele emotional affizierte Rezensenten zu Werke gehen, nicht immer am Platze zu sein scheint. Trotzdem bleibt Intuition, solange exakt wissenschaftliche Prüfungsmethoden fehlen, ein unersetzliches Instrument des Kritikers, dem Irrtum durchaus benachbart, aber auch dem Tiefenerlebnis künstlerischer Wahrheit.

Juliane Roh

FELIX WEISSENFELD †

Medizinalrat Dr. med. Felix Weissenfeld, Mitverfasser des 1958 im Agis-Verlag erschienenen Buches „Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers", ist nach einer Nierenoperation Anfang November in Düsseldorf gestorben. 1896 in Altenkirchen (Westerwald) geboren, hatte W. nach schweren Kriegsverletzungen mit dem Medizinstudium begonnen und sich 1922 nach seiner Bonner Promotion dem Spezialfach der Psychiatrie zugewandt, in deren Praxis er als Assistenz-, später als Oberarzt in verschiedenen Provinzialanstalten (zuletzt in Süchteln/Rheinland) tätig war.

Neben anderen Veröffentlichungen befaßte sich der Psychiater mit der vielumstrittenen Konstitutionslehre, insbesondere in der Form, die ihr Professor E. Kretschmer (Marburg) gegeben hat, dessen berühmte Arbeit über „Körperbau und Charakter" 1951 in zwanzigster Auflage vorlag. Doch hat Weissenfeld die Klassifizierung der Körperbautypen (Pykniker, Leptosome, Athletiker) insofern erweitert, als er bei den Leptosomen (Asthenikern) die mittel- und nordeuropäische Ausprägung von der mittelländischen (mittelmeerischen) unterschied. Kretschmer hatte in seinem Kapitel „Die Genialen" die Auswirkung der verschiedenen Konstitutionstypen, die im pathologischen Fall zu bestimmten Krankheitsformen, insbesondere zur Schizophrenie oder zum manisch-depressiven Irresein, disponiert sind, auch in bezug auf typische Temperamente und Gestaltungsweisen bei Künstlern, Gelehrten und „Führernaturen" untersucht. Bei den erstgenannten war er besonders auf die Dichter eingegangen, die bildenden Künstler nur streifend. Hier hat Weissenfeld ergänzend eingesetzt, wobei er seine Differenzierung der Astheniker fruchtbar anwendete. Er hat sich zu diesem Zweck in die Kunstgeschichte eingearbeitet und die generellen Unterschiede bildnerischen Schaffens bei Pyknikern, Leptosomen und Athletikern an einem großen Beobachtungsmaterial untersucht, wobei auch die Farbgebung berücksichtigt wurde.

Vor seinem Tode hat Weissenfeld noch eine zweite größere Studie fertiggestellt und mit Fotobelegen ausgestattet, die sich auf sein Problem in Anwendung auf die modernste, meist abstrakte (im ersten Buch noch ausgeklammerte) Kunst bezieht. Gerade gegenüber der gegenstandslosen Gestaltung spitzt sich ja seine Fragestellung besonders zu, was auch von dem Nachbarproblem des Morphologisch-Selbstbildnerischen gelten dürfte. Weissenfeld wünschte, daß auch seine neue Arbeit mit einer entsprechenden Parallelentersuchung verbunden werde.

G. F. Hartlaub

AUSSTELLUNGEN

DEUTSCHER KUNSTLERBUND 1960

Es ist immerhin ein historisch nicht ganz belangloses Zusammentreffen, daß die zehnte Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes zugleich die erste ist, die in Hitlers Kunstmausoleum in München stattfindet. Der Holzschneider H. A. P. Grieshaber versuchte die Situation mit einem scharfen Akzent zu versehen, indem er ein Flugblatt mit Textauszügen aus Hitlers Eröffnungsansprache an die Mauern heftete. Der Vorfall ist inzwischen genugsam diskutiert worden. Aber vielleicht wäre es gar nicht so dumm gewesen, diesen „Anschlag" eines Mannes, der selbst zu den „Entarteten" gehört hat (und heute zur Jury des Künstlerbundes) als Korrektiv der menschlichsten, verzeihlichsten und doch vielleicht verhängnisvollsten Schwäche, der Vergeßlichkeit, aufzufassen — und das Blatt hängen zu lassen. Wer konnte sich schließlich getroffen fühlen? Ein politisches Ärgernis wäre doch erst entstanden, wenn man gewisse offizielle Stellungnahmen deutscher Minister aus dem Jahre 1960 zum Vergleich daneben festgenagelt hätte . . .

Dem Künstlerbund ist zu bestätigen, daß er alles Menschenmögliche getan hat, um die makabre Atmosphäre dieser viel zu hohen, hoffnungslos frostigen Säle zu bannen. Der Hauptsaal darf in bezug auf Gesamtwirkung und Übersichtlichkeit als gelungen bezeichnet werden. Ein netter Einfall war es, die Leere des Riesenraumes zu beleben, indem man die meisten Werke der Plastik in ein großes Beet aus roten Ziegelsteinen pflanzte, so daß beinahe der gemütliche Eindruck eines Gartenhofes entstand. Aber auch gegen die Große Münchner, die sich kurz vorher in den gleichen Räumen getummelt hatte, wollte man sich, wie es scheint, mit Nachdruck unterscheiden, denn die Auswahl ist diesmal offenbar strenger gemeint als in allen früheren Jahren. Es gibt nur 253 Nummern (ohne die Sonderschau „Das frühe Bild", in der ja die gleichen Künstler hängen), im Vergleich zu den 376 Nummern des Vorjahres in Wiesbaden (ohne „Kunst und Mythos"), und den 469 Nummern in Essen vor zwei Jahren.

Der Gesamteindruck ist wirklich erheblich ruhiger und weniger ermüdend als sonst bei solchen gemischten Veranstaltungen, trotz des Prinzips eines kontrastierenden Durcheinanders, das auch diesmal befolgt wurde. So mühsam es für den Kritiker ist, die oft in verschiedenen Sälen weit voneinander getrennten Werke der einzelnen Künstler zusammenzusuchen, so beherzigenswert ist die Aufforderung für den unbelasteten Kunstfreund, nicht die Namen, sondern die einzelnen Werke, jedes für sich und dann wieder nebeneinander in ihren Analogien und Kontrasten zu beachten: Weniger befriedigend als der Hauptraum waren die Nebenräume, und zwar in jeder Hinsicht. So berechtigt, ja unerläßlich der farbige Anstrich einzelner Wände hier sein mag, ist es das richtige Prinzip, immer wieder braune Bilder auf Braun, graublaue auf Graublau, violette auf Dunkelrot zu hängen? Für mein Empfinden hat dies durchweg erhebliche Störungen der Verhältnisse von Positiv- und Negativformen innerhalb der Bildkompositionen zur Folge, was als optisches Phänomen immerhin lehrreich wäre. Von solchen Einwänden abgesehen, zeugt die Zusammenstellung für gewissenhafte Überlegung, ergibt fühlbare Rhythmen der Reihung und fruchtbare Vergleichsmöglichkeiten, sei es zwischen ähnlichen, sei es zwischen entgegengesetzten Werken.

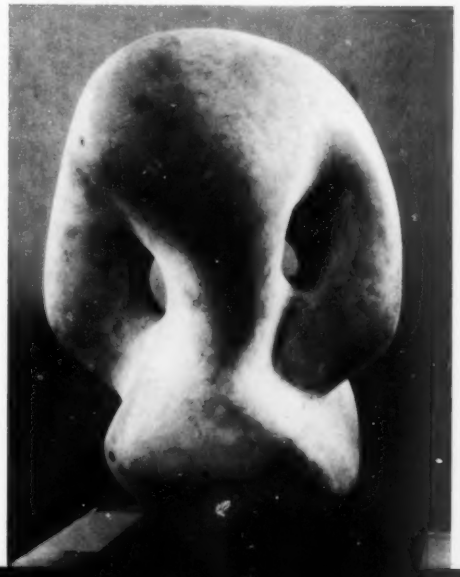
Dennoch hat man den Eindruck, daß die einzelnen Künstler diesmal in vielen Fällen mit schwächeren Werken vertreten sind als in früheren Ausstellungen. Selbstverständlich genügt eine so kleine und oft zufällige Auswahl nie, um ein Gesamturteil über das Schaffen oder auch nur über eine Schaffensperiode eines Künstlers zu fällen. Es hätte auch keinen Sinn, alles Bemerkenswerte nennen zu wollen. Aber die großen positiven Überraschungen sind schnell aufgezählt. Beginnen wir mit dem, was am markantesten im Gedächtnis bleibt, so steht an erster Stelle das große Triptychon von **Hap. Grieshaber**, „Afrikanische Passion", das eine neue, souveräne Synthese der Dynamik seiner vorjährigen mit der Einfachheit seiner früheren Arbeiten zeigt. Kein irgendwie aufdringliches politisches Engagement, aber im großformatigen Holzschnitt die kühnsten Farbklänge, denen man in so befriedigender Stimmigkeit bei den Malern kaum begegnet. Nicht weniger einprägsam: der „Römische Brief" von **Gerhard Hoehme**, der den Besucher gleich beim Eintreten begrüßt: ein Collagebild von Monumentalformat, das fähig ist, eine Wand dekorativ zu gestalten, obwohl sein eigentlicher Wert nicht in der Distanz, sondern in der Intimität herauskommt, in der labyrinthischen Fülle von Spazierwegen und Entdeckungsfahrten, zu denen sich das eindringende Auge verleitet fühlt. — Als eine weitere freudige Überraschung darf der jüngste, meditativ entspannte Stil des fünfundsiebzigjährigen **Otto Ritschl** genannt werden, der sich auch gegenüber dem Vorjahr als ein völlig Gewandelter zeigt. Farbe und Form sind asketischer als je behandelt, alle Umrisse und Grenzen aufgelöst, ein Jenseits des Bildes beherrscht das Bild. Große leere Flächen mit einem Minimum von Form bilden Räume der Einsamkeit, in monochromen, ja monotonem Braun und Grau versinkt jedes dramatische Pathos. Nicht die entfernteste Gegenstandserinnerung taucht auf — was man heute fast von keinem andern Maler mehr sagen kann. Eine extrem männliche Vergeistigung, die allerdings radikale Opfer fordert. — Der Gegensatz dieses abstrakten Mönchstums ist das tellurische Matriarchat der Dahmen, Schultze, Schumacher: Materie als Magna Mater, leidend und wuchernd, ganz Trieb und Tragik. Die düstere „Große Landschaft" von **K. F. Dahmen** gehört zum Überzeugendsten, was man in diesem Format heute sehen kann — eine kaum verhüllte Kreuzkomposition, schwarz auf braun mit gezielten roten Spritzern und Wischern in Schründen und Rissen — eine Hymne an die Erde. Dem ebenso großen Format des sonst so kultivierten **Emil Schumacher**, das wie zum Vergleich an derselben Wand hängt, läßt sich leider nicht im glei-

Deutscher Künstlerbund, München:
HAP Grieshaber

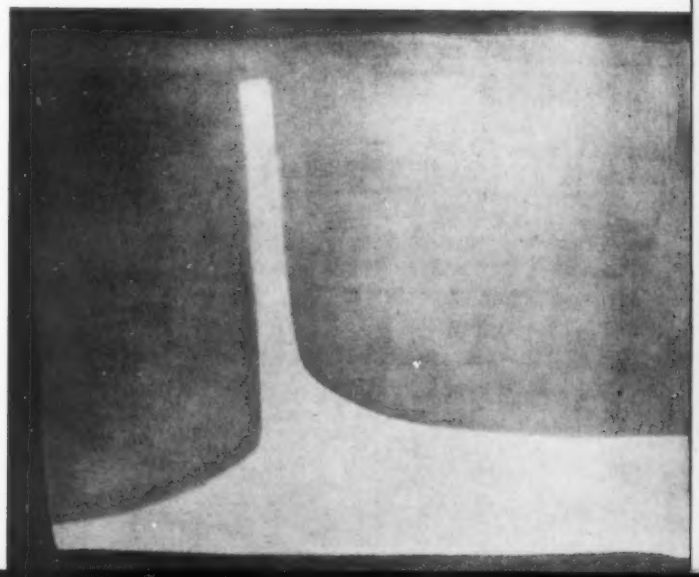
Deutscher Künstlerbund, München:
Georg Meistermann

Deutscher Künstlerbund, München:
Emil Schumacher

Deutscher Künstlerbund, München:
Karl Hartung



Deutscher Künstlerbund, München:
Otto Ritschl

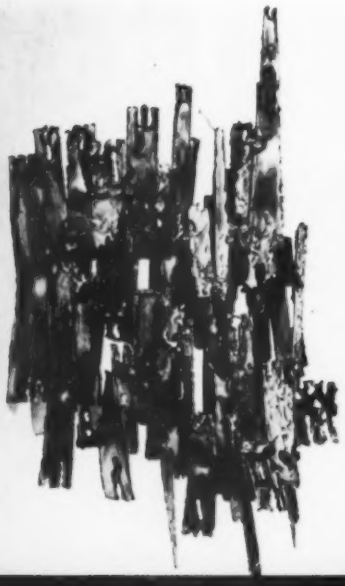


Deutscher Künstlerbund, München:
Brigitte Meier-Denninghoff

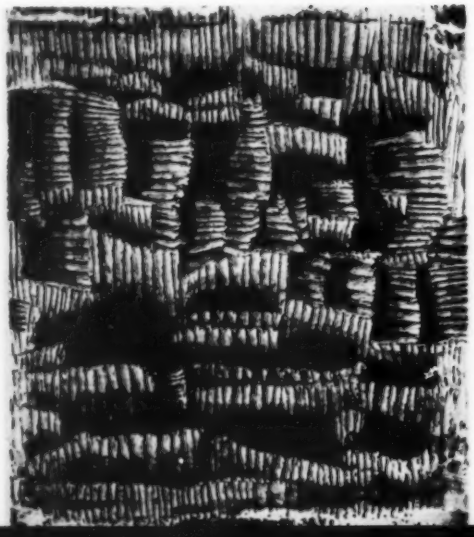
Deutscher Künstlerbund, München:
Klaus Bendixen

Deutscher Künstlerbund, München:
Walter Schelenz

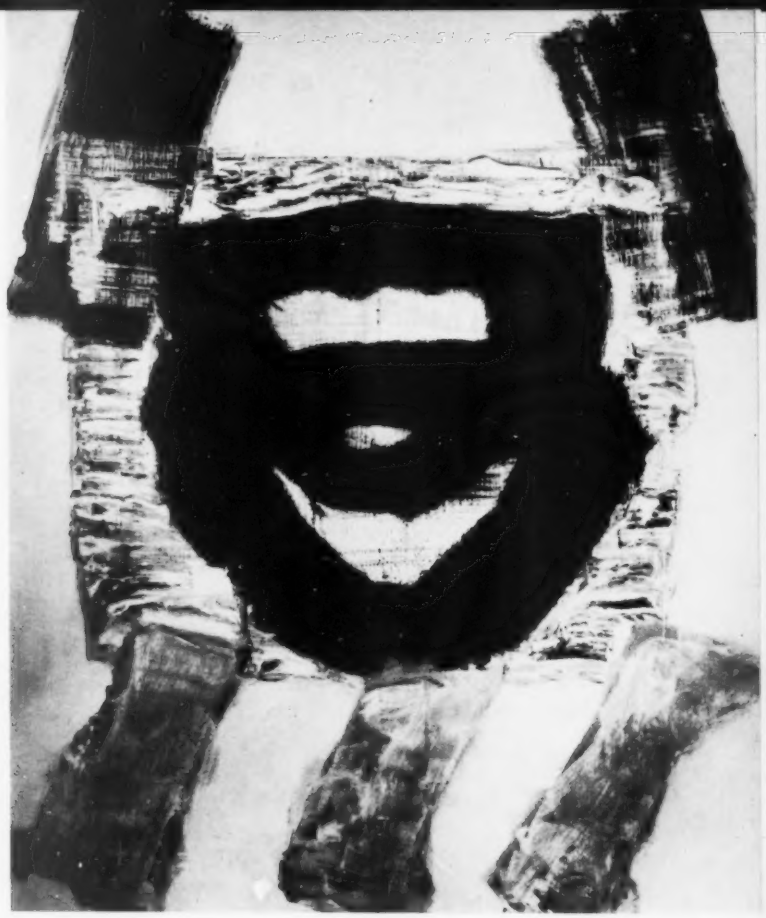
Freie Künstlergemeinschaft Schanze, Münster:
Friedrich Werthmann



Westfälische Kunst 1960,
Landesmuseum Münster:
Bruno Pelz



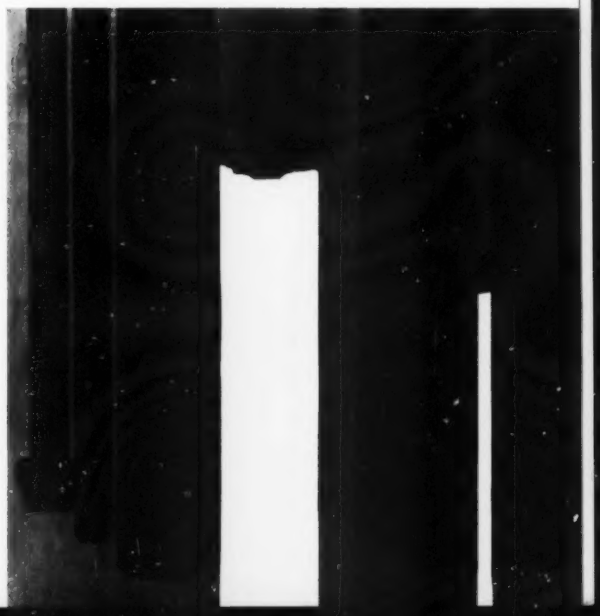
Museum Haus Lange, Krefeld:
Jean Tinguely

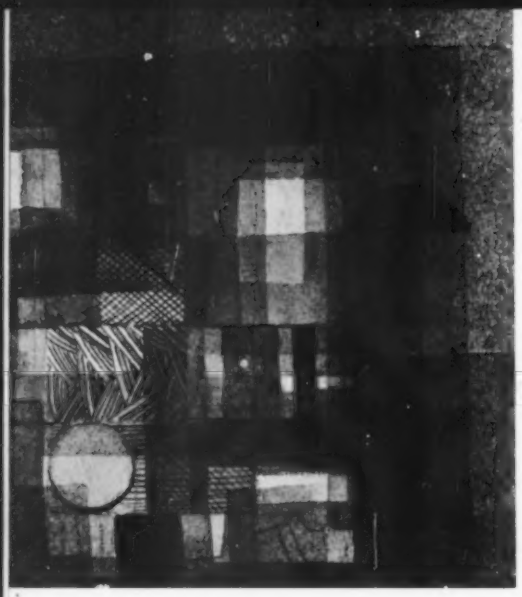


Museum Schloß Morsbroich, Leverkusen:
Kumi Sugai

Kunstverein Braunschweig:
Gerd Burtchen

Kunstverein Braunschweig:
Gerd Burtchen

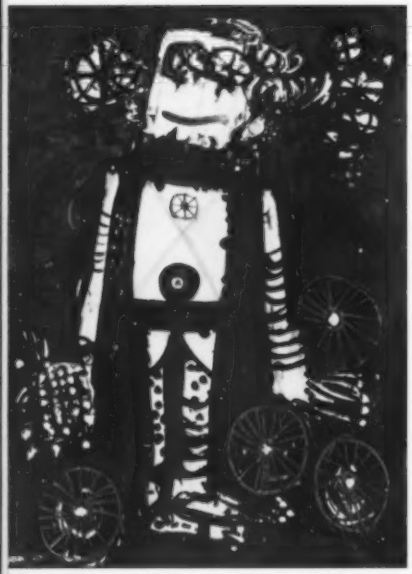




Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Hans Reichel

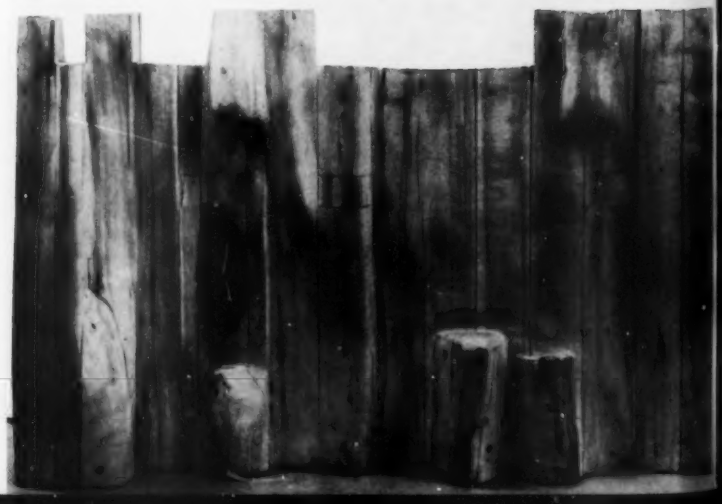
Haus „Salve Hospes", Braunschweig:
Jupp Lückeroth

Kunstkabinett Bekker
vom Rath, Frankfurt a. M.:
Helga Portig



Galerie de France, Paris:
Maryan

Galerie Claude Bernard, Paris:
George Sugarman

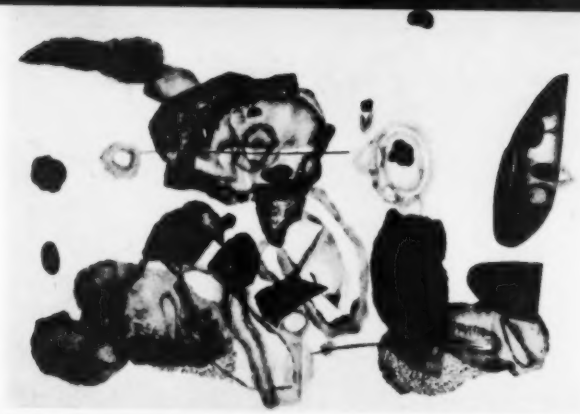


Galerie Neufville, Paris:
Richard Stankiewicz

Galerie Claude Bernard, Paris:
Israel Leviton

Kunstgespräch 1960, Frankfurt a. M.
(v. l. n. r.: Bernard Schultze, Jürgen Morschel, verdeckt, Dr. Juliane Roh, Dr. Rudolf Krämer-Badoni, Dr. Herta Wescher, Norbert Kricke. Karl Ströher bei der Eröffnungsansprache.

Eve Neuner-Kayser, Zeichnung, 1957



WIR STELLEN VOR: Eve Neuner-Kayser

Geboren in Berlin, aufgewachsen am Ammersee, in München und Berlin
Schülerin von Johannes Itten und Hannes Neuner

Ausstellungen:

1949 Kunstsalon Egon Günther, Mannheim
1952 Kunsthalle Mannheim
1956 Galerie Gurlitt, München
1958/59 Saarbrücken, Lausanne, Ludwigshafen
1960 Zimmergalerie Franck, Frankfurt a. M.

Anläßlich ihrer Frankfurter Ausstellung schrieb Kurt Leonhard: „Ist es nicht, als hätte Eve Neuner-Kayser in ihren jüngsten Bildern ganz instinktiv realisiert, was ihr Vater, Hans Kayser, der Philosoph der harmonikalen Welt, aus den Lehren der ältesten Überlieferung so klar erkannt hat: »Da jede Proportion anschaulich dargestellt werden kann, besteht die Möglichkeit einer direkten Transposition des Auditiven, Hörbaren in das Visuelle, Sichtbare.« Ja, mehr noch vielleicht: ». . . eine Synthese zweier Welten: der Natur und der Seele«."

Eve Neuner-Kayser, Öl, 1960

Eve Neuner-Kayser, Öl, 1958

Fotos: Schubert, Stuttgart

Eve Neuner-Kayser, Zeichnung, 1960

chen Maße zustimmen. Ein blauer Fleck genügt nicht, das amorphe Braun zum Vibrieren zu bringen, es bleibt stumpf und zähe, totes Land, nicht einmal eine Wand. Solch ein Musterbeispiel eines Wertevergleichs gibt es auch an der gegenüberliegenden Hängefläche: **Grieshaber** und **Meistermann** im Kampf mit dem gleichen gefährlichen Violett-Akkord, der eine als Sieger, der andre . . . Nun, ein reifer Künstler wie Meistermann wird schließlich wissen, wie Farben erfahrungsgemäß zusammenstehen; wenn er uns trotzdem eine so stechende Dissonanz zumutet, muß er sich wohl etwas dabei gedacht haben. So ist es gewiß auch bei dem Porträt des Politikers Carlo Schmid: es sieht aus wie ein schlimmer Rückfall in expressionistische Kinderkrankheiten, ausgehend von abstrakter, geschmackvoll arrangierter Flächenaufteilung. Theoretisch läßt sich der Wunsch verstehen, von dieser Seite her das Menschengesicht zurückzuerobern; doch bis auf weitere Belehrung erscheint uns das Ergebnis als ein ehrenvolles Scheitern an einer wahrscheinlich doch unlösbaren Aufgabe. Kann man Rothkos Flächenmystik, Picassos Uhde-Porträt und Kokoschkas Noah zu einer Synthese vereinigen, ohne daß eine Karikatur des Dargestellten und eine Parodie der modernen Malerei entsteht?

Damit sind wir bereits von den positiven zu den ausgesprochen negativen Überraschungen gelangt. Zu diesen muß ich leider auch die neuen Bilder von **Fritz Winter** zählen, ein sehr gefälliges Spiel heller Klänge, an dem man sich gewiß freuen kann, wenn man nicht jenen Ernst der Gestaltung als Maßstab anlegt, der noch das frühe Beispiel in der Sonderausstellung auszeichnet. Dort, um es gleich vorwegzunehmen, hat auch **Ida Kerkovius** ein so vorbehaltlos beglückendes Bild zu bieten wie „Die Brücke" von 1928, während die gegenstandslose Tafel, die von der gleichen (sonst viel zu wenig geschätzten) Künstlerin im großen Saal hängt, zwar gut komponiert ist, aber zu kleinteilig und bunt wirkt. Das kleinere Ölbild „Fröhliche Fahrt" im Nebenraum ist wieder eine volle Freude. Eine kapriziös-dekorative, vexierbildhaft zum Figuralen strebende Variante der Abstraktion zeigt der junge Perser **Paran G'Schrey**, Baumeisterschüler, in Berlin lebend. Seine teppichhaften Kompositionen stehen in guter Nachbarschaft zu denen der Kerkovius.

Wenig befriedigend ist in diesem Jahr **Hans Purrmann** mit zwei Landschaften und einem Porträt; nur das eine lebhaft durchrhythmisierte Tessinbild im Eingangsraum zeigt ihn als den sensiblen Könner, dem es bisweilen gelingt, über die matte Wiedergabe der Natur zur Wirklichkeit des Bildes zu gelangen. Noch viel erstaunlicher erreicht dies der bewährte Landschafter **Ernst Schuhmacher** in seinem fast monochrom blauen „Bergbild", das ihn geradezu in die Nähe seines sonst so konträren informellen Namensvetters befördert. Die neuen Bilder von **Faßbender** — auf Braun und Weiß gestellt — fallen in ihren Strukturen auseinander, ohne daß damit jene Spannung erzeugt wäre, die wir aus seinen früheren Bildern und vor allem aus seiner Grafik kennen. Besser hätte hier die Collagentechnik entsprochen. Im Gegensatz zu Faßbender scheint sich **Karl Otto Götz** allzu schnellfertig in einheitlichen Schwüngen auszuleben. Seine „Scheibenwischerbilder" entwaffnen aber gerade durch ausgesprochen romantische Effekte, die wahrscheinlich unbeabsichtigt sind: grandiose symphonische Crescendi, nächtliche Orkane, Wasserhosen, mythische Tiefenräume, Musik zum „Faust" oder zur „Odyssee" . . . **Bernard Schultze** gibt jetzt seinen (im Vorjahr noch spukhaft dunklen) Pappmachéfetischen ein grellfarbenes Pigment, das wie die Warnfarbe giftiger Tiere wirkt; auf der roten Wand kommt das leider falsch heraus.

Im ganzen läßt sich aber feststellen, daß gerade die besten Maler heute die Farbe stark zurückdrängen. Zwar ist das Schwarz nicht mehr so dominierend wie im vorigen Jahr in Wiesbaden. Dafür trifft man auffallend viele braune und weiße Flächen. Auch dort, wo noch primäre Farben gewagt werden, herrscht eine Neigung zum Monochromen, eine Abneigung gegen Vielfarbigkeit: neben braunen, weißen, schwarzen Bildern gibt es blaue und auch einige rote. Sogar der einzige konsequente Kolorist, den es noch unter den führenden Meistern gibt, **E. W Nay**, verwendet Weiß und Schwarz in entscheidenden Quantitäten (aber als Farben!). Abgesehen von Nay, Kerkovius und einigen wenigen andern, hat man den eindeutigen Eindruck, daß die Malerei sich immer mehr auf dem Wege zur Grafik befindet. Überall nur lineare Strukturen, Bewegungsspuren, Filigrangespinste, Helldunkelkontraste — und schließlich sind auch die homogenen Flächenelemente, die scharf geschnittenen Segmente, sogar dort wo sie bunt wirken, viel eher „farbige Grafik" als Malerei im Sinne des konsequenten Kolorismus. Interessant, daß die Sonderschau „Das frühe Bild" im ganzen doch farbiger wirkt, obgleich nicht etwa nur Bilder aus den zwanziger Jahren dort hängen, sondern, generationsbedingt, die Zeitspanne von 1912—1955 umfaßt wird. Auch in dieser Sonderschau — obwohl sie naturgemäß schwächer ist — gab es einige höchst positive Überraschungen. Von Ida Kerkovius war schon die Rede. Außer einem schönen, auf intensives Blau gestellten Bild von **Emil Schumacher** (1955), der außerdem ein Porträt und ein Stilleben aus den vierziger Jahren zeigt, begegnet man erfreut den bewegten Bildern von **Hann Trier**, die noch nicht mit flimmernden Netzüberwürfen dekoriert waren wie seine heutigen, ganz auf Delikatesse gerichteten. In seinen früheren Werken — das bestätigte sich wieder — gab es Leben, Spannung, Dramatik. Dagegen kann man einige jüngere Künstler hervorheben, denen der Vergleich der beiden Stockwerke ein beredtes Zeugnis dafür ausstellt, daß sie in den letzten Jahren Fortschritte gemacht und einen eigenen Stil gefunden haben (fast in jedem Falle führen die Wege zur Reduzierung der Farbe und Dynamisierung der Formen): ich nenne nur **K. Jürgen-Fischer**, **Peter Brüning**, **Hal Busse**, **Klaus Bendixen**. Zwei frühe, grotesk surrealistische Arbeiten von **Bernard Schultze** enthalten trotz des Stilunterschiedes bereits die gefährliche barocke Wucherungskraft, die ihm eigentümlich blieb, sogar schon den Willen zur Bändigung des Überquellens in Symmetrien und Parallelismen. Verständlich im übrigen, daß es gerade unter den Bildern der Sonderschau einige ausgezeichnete gegenständliche Werke gibt. Prachtvoll die Bulldogge von **Hegenbarth**, ganz real und doch fast abstrakt in ihrem borkig gestreiften Schwung. Ein kostbares kleines Stilleben von **Hermann Teuber**; ein Atelierbild des Dresdner Malers August **Wilhelm Dressler** von 1923, deutlich dem Dix-Kreis entstammend, aber darüber hinaus in charakteristischer Weise auf dem Schnittpunkt von Sachlichkeit, Expressionismus und Surrealismus, ein gutes Bild und ein historischer Markstein. Die gleichen zwanziger Jahre repräsentieren auch die frühen Bilder von **F. K. Gotsch**, in einer malerischen Qualität, die jede Beachtung verdient — was man nicht von dem kunsthistorisch interessanten, bunten Explosionsbild von Erich **Buchholz** (1918) sagen kann. Von **Dressler** gibt es in der Hauptausstellung kein Bild, das seine Weiterentwicklung zeigen könnte; die neuen Bilder von **Gotsch** sind härter verkantet, weisen zur Farbgrafik, aber mindestens eines erscheint mir im höchsten Grade geglückt: „Kinder im Winter", wo das arabeskenhaft Abstrakte der Formenspiele zwanglos in gegenständliche und räumliche Bedeutungen umspringt. — Zu den schönsten „frühen Bildern" zählt der „Abschied" von **Rolf Nesch** (Pulverfarbe, 1933), von dem in der Hauptausstellung leider nur ein goldgenagelter Ochsenfetisch zu sehen ist. Interessant, die frühen geometrischen Arbeiten von **Buchheister** mit seinen neueren, scheinbar von bizarren Zufälligkeiten beherrschten zu vergleichen. Eine ähnlich konsequente Entwicklung läßt sich auch bei **Dahmen**, bei **Ritschl** und vor allem bei **Grieshaber** feststellen: **Grieshaber** hat einige frühe Holzschnitte aus verschiedenen Jahren zu einem Dreiflügelbild von verblüffender Einheitlichkeit zusammengefügt.

Auch unter den Werken der Plastik gibt es einige Arbeiten, die sich besonders nachhaltig einprägen. Allen voran die große „Komposition III" (1960) von **Karl Hartung**, in vielhenkliger, breit fächerförmig entfalteter Amphorenform. Mindestens ebenso vollendet: „Horus" von **Brigitte Meier-Denninghoff**, vielleicht das Überzeugendste, was wir je von dieser Bildhauerin sahen, eine abstrakte Nike, schwungvoll gebogene Matte aus Metallstäben, torsenhaft gewölbt in der Modellierung der Oberfläche: ein Werk von klassischer Eleganz. Neben diesen beiden Werken kommen eigentlich nur noch die Reliefs von **Lörcher** auf, rhythmische Reihenbildung, die Realistik und Abstraktion so glücklich vereinigt.

Vielleicht einer noch: **Wilhelm Loth**, ein interessanter, stets hervorhebenswerter Mann. Seine Arbeiten, ebenso hart gekantet wie zart profiliert, verbinden das Blockhafte mit der flirrenden Linie, ein wenig paradox in der Materialbehandlung: ausgesprochene Steinformen in Bronze gegossen. Der in letzter Zeit so häufig genannte **Otto-Herbert Hajek** hat sich aus der etwas akademischen Monotonie seiner „Raumknoten" wieder in originellere und spannungsreichere Gebilde gerettet, die vegetabilische und animalische Formenelemente chimärenhaft mischen. **Cimiotti** zeigt seltsame, plump animalische Dinge, die vielleicht nach seinen pflanzenhaften Korallenstöcken eine nächste Entwicklungsstufe darstellen, aber weit entfernt sind von der graziösen Feinnervigkeit, die wir bisher an ihm bewunderten. Manche andere leiden vielleicht darunter, daß ihre Werke wie abgefallene Früchte auf dem Fußboden, daß heißt auf dem roten Ziegelparkett liegen — so die etwas langweilige, etwa fußballgroße Hohlkugel von **Werthmann**, der ich die beiden Arbeiten eines wenig bekannten Künstlers, **Walter Schelenz**, eine Kugel und eine Scheibe, bei weitem vorziehen möchte, — so wenig dies über das Gesamtwertverhältnis der beiden Künstler aussagen mag. Schelenz, nüchtern und bescheiden, vermeidet die Gefahren konventioneller Eleganz, und bringt dadurch, daß er die Form zerstört, die Tiefendimension in Bewegung.

•

In Baden-Baden hatte der Künstlerbund eine Art Ouvertüre veranstaltet, mit Zeichnungen, Aquarellen und Kleinplastik der gleichen Meister, die nun, einen Monat später, in München ausstellen. Diese Baden-Badener Ausstellung verdiente ausführlich gewürdigt zu werden, denn sie war im besten Sinne des Wortes exquisit. Vom Standpunkt des Kunstgenusses aus war sie der Münchner weit überlegen. Nicht nur ermöglichten die spontaneren Techniken, die angenehmeren Räumlichkeiten (und vielleicht auch die noch wirkungsbewußtere Hängung) eine intimere Gesamtanschauung. Es scheint auch eine weitere Bestätigung für die dominierende grafische Gesinnung der deutschen Kunst dieser letzten Jahre, daß die besten Qualitäten einfach glaubwürdiger überzeugten. Fast jeder einzelne Künstler war in Baden-Baden eindrucksvoller vertreten. Ich greife nur einige Namen heraus: **Peter Brüning**, der in München kaum auffällt, beherrschte in Baden-Baden das Treppenhaus mit seinen kraftvollen Schwarzweiß-Tuschen, **Hoehmes** „Römischer Brief" ließ sich im kleineren Format leichter und genußreicher studieren. **Richard Oelze**, der Worpsweder Naturmärchen-Manierist, hatte in Baden-Baden Schwarzweißzeichnungen, schwebende Gestade, die unvergleichlich geheimnisvoller und reiner wirkten als seine fleißigen Verschimmelungs-Stukturen in Öl. Auch **Bernard Schultze** zeigte in Baden-Baden drei farbige Zeichnungen von geradezu altmeisterlicher grafischer Akribie, die jede einen andern Stil vertraten, alle gleich suggestiv im Ausdruck: das eine Blatt wie Wurzelfasern, ein anderes wie Schriftzeichen, das dritte wie ziehender Seetang. Sogar bei **Dahmen** wird man sich überlegen, ob man nicht den in Baden-Baden gezeigten Collagen den Vorzug vor dem großen Münchner Bild geben muß. Eine ganz besondere Freude waren die vier kleinen Arbeiten von **Ida Kerkovius** (Kreide, Pastell, Aquarell), ganz gleich ob von 1915, 1945 oder 1960. Unter den Bildhauerarbeiten schließlich waren die „eingerahmten Figuren" und das „Kleine Votiv" von **Fritz König**, kleine, luftige Gedichte aus Bronze, offen und geborgen zugleich, sehr viel origineller als das, was man in München von ihm sieht. Das gleiche gilt für **Werthmann**, für **Christa von Schnitzler**, **Kurt Lehmann**.

Von **Brigitte Meier-Denninghoff** fiel mir in Baden-Baden eine große Kohlezeichnung auf, „Bergwand", 1952, eine durchaus gegenständliche Naturwiedergabe, wo aber die Schroffen und Grate eines Steilabhanges bereits völlig den Rhythmus der

späteren Metallstabarbeiten verraten. Wie sich hier der Bogen spannt von einer den Gegenstand nicht verleugnenden, aber ihn entrückenden Impression zu einer abstrakten Konstruktion in sprödestem Material, die jedoch aus innerster Eigengesetzlichkeit unvermutet Gegenstandsanalogien hervorbringt — das ist ein weiteres Beispiel für die fluktuierende Vieldeutigkeit, die im Begriff der „modernen Kunst" enthalten bleibt.

Kurt Leonhard

KUNSTAUSSTELLUNGEN IM RHEINLAND

Den Akzent am Beginn der diesjährigen Wintersaison setzte zweifellos der **Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen** in Düsseldorf mit der Ausstellung zum Gedächtnis an den achtzigsten Geburtstag von **Ernst Ludwig Kirchner**. Eine Schau, die sowohl vom Umfang wie vom künstlerischen Rang her außerordentlich ist. Die leitenden Herren, Dr. Hering und Dr. Rathke, haben hier eine Ausstellung zusammengetragen, die sowohl das malerische wie das grafische Werk so breit und vollständig dokumentiert, daß kaum noch Wünsche offenbleiben. Wenn diese Schau, die in der Schweiz gewiß die Besucher in Scharen anlocken würde, dennoch nicht die Resonanz beim Publikum erreichte, die man erwarten konnte, so versteht man, daß die Leitung resigniert und sich mit Rücktrittsabsichten trägt. Kunststadt Düsseldorf? . . .

Man hat es sich nicht leicht gemacht mit dieser Ausstellung. Ganz abgesehen davon, daß es gelang, wichtige Werke aus den USA herüberzuholen und auch die europäischen Sammler großzügig ihre kostbaren (sehr empfindlichen) Bilder zur Verfügung stellten, bemühte man sich sehr gewissenhaft um eine überzeugende Chronologie, die zumal bei den Frühwerken revisionsbedürftig ist. Die jetzige Anordnung, die zahlreiche, später von Kirchner vorgenommene Rückdatierungen korrigiert hat, überzeugten. Gestützt auf fotografische Dokumente setzt man die eigentliche Brückezeit erst nach 1908 an und gelangt so zu einer konsequenten stilistischen Entwicklung. Der Katalog, der jedes einzelne Gemälde ganzseitig und die Aquarelle und Grafik kleinformatig abbildet, vermerkt sowohl das neu festgesetzte Datum als auch die von Kirchner vorgenommene Datierung. (Da überdies Literatur, Ausstellungen und Besitzwechsel nach Möglichkeit genau angegeben sind, wird der Katalog zu einem wichtigen Nachschlagewerk, zumal er die jüngste Literatur vielfach an Ausführlichkeit übertrifft.) Es ergeben sich Zusammenhänge und Abfolgen, wie sie so bisher nicht erkannt wurden, die die Konsequenz eines malerischen Suchens deutlich machen. Aus dem Coup de Genie, wie Kirchner manche Bilder gesehen haben wollte, ist das Zeugnis mühevoller Arbeit an sich selbst geworden, und ihr Wert wird dadurch in keiner Weise gemindert, vielmehr die Achtung vor dem Maler nur noch gesteigert. Neben dem verhältnismäßig bekannten Frühwerk Kirchners macht die Ausstellung auch mit einer relativ großen Auswahl der letzten Jahre bekannt (hier waren leider dennoch mehrere wichtige Werke durch eine gleichzeitig laufende Ausstellung in Köln, die auf den Nachlaß Dr. Bauer zurückgreift, blockiert). Das „Trabergespann", der „Farbentanz" und die „Reiterin" machen beispielsweise deutlich, wie weitgehend Kirchner doch bei aller vermeintlichen Ähnlichkeit von Picasso entfernt ist. Bleibt Picassos Ausgangspunkt immer die Form, so der Kirchners stets die Farbe, das Formale wird auch jetzt noch dem Expressiven untergeordnet! Eine Entdeckung bilden die wundervollen, bisher kaum gezeigten Aquarelle Kirchners, die bei aller Ursprünglichkeit und Improvisation doch immer das Gefühl für Bildordnung bewahren. In der Grafik-Ausstellung ist besonders die Reihe der kostbaren Porträtköpfe zu bewundern. Durch die Zusammenstellung verschiedener Zustände — zumal bei den kolorierten Blättern — wird die Delikatesse kirchnerscher Handdrucke ganz besonders betont.

Neben dieser prachtvollen Schau hatte **Otto Dix** im **Kunstmuseum** einen schweren Stand. Die Verleihung des Corneliuspreises im Jahre 1959 gab den Anlaß zu diesem Überblick über das gesamte Werk. Ob dem Künstler damit wirklich ein Dienst erwiesen ist, scheint fraglich. Wir kennen Dix als vorzüglichen Porträtmaler aus den zwanziger Jahren, und sein Bildnis von Otto Däubler beispielsweise hat unsere bildliche Vorstellung von diesem Dichter entscheidend mitgeprägt. In dieser Art entstanden damals noch eine ganze Reihe prägnanter Porträts, doch verlischt ihre schonungslos treffende Klarheit immer mehr, schon gegen Ende der zwanziger Jahre, und die späteren allegorischen wie auch die symbolischen Darstellungen werden inhaltlich wie formal immer flacher. Man hätte sich auf eine strenge Auswahl der wenigen Spitzenwerke beschränken sollen. So aber erschlägt viel Mittelmäßigkeit leider auch das Beachtenswerte.

Als habe man sich abgesprochen, wurde parallel zur Kirchner-Ausstellung in **Köln** eine Wanderschau (Bremen, Hannover) mit Werken der **deutschen Expressionisten** gezeigt, eine Ausstellung, zusammengestellt aus dem Besitz eines bekannten Kunsthändlers. Sie bringt zumal von Kirchner (s. o.) hervorragende Arbeiten, ist aber sonst recht ungleichmäßig, auch in der zahlenmäßigen Auswahl (so scheint es, daß man Müller mit einem Ölbild, einem Aquarell und den Lithografien der Zigeunerfolge doch etwas unter seinem „Kurs" ansetzt), dennoch bleiben einige Arbeiten — dem Titel der Ausstellung entsprechend — tatsächlich als „Meisterwerke des Expressionismus" haften, z. B. Heckels „Straße in Berlin", Rottluffs „Sonne im Kiefernwald". — Auch die Galerie **Der Spiegel** in Köln hatte zwei Klassiker der Moderne auf dem Programm: **Hans Arp** und **Max Ernst**. Die Auswahl war vielleicht ein wenig vom Zufall bestimmt, kaum systematisch, vereinigte aber doch einige Kostbarkeiten auf kleinem Raum. Warum haben die deutschen Sammlungen so wenig von diesen beiden Meistern erworben? Ernst dürfte demnächst unerschwinglich werden, wenn ihm das Museum of Modern Arts in New York seine Reverenz mit einer großen Ausstellung erwiesen hat.

Gegen dieses gewichtige Ensemble der „Alten" haben die Jungen einen schweren Stand, doch sind derartige Vergleiche immer ungerecht. In der **Galerie Schmela** (Düsseldorf) stellte **Otto Piene** zum zweiten Male aus. Er zeigt diesmal „Rauchbilder", eine Technik, die er ursprünglich für die Grafik entwickelte und die er nun auf das Ölbild übertragen hat. Und der grafische Ursprung haftet den Bildern immer noch an, es sind im Grunde farbige Grafiken in großem Format. Aber die absichtliche Beschränkung der malerischen Mittel kommt einer Konzentration der formalen und expressiven Möglichkeiten zugute. In der **Abendausstellung** führte Piene seine Experimente mit Lichtprojektionen (er spricht von „Lichtballett") vor, und da sie diesmal quasi als Studio-Aufführung, also mit einem reduzierten Anspruch, präsentiert wurden, standen auch das Gebotene und die Form mehr im Einklang als beim ersten Male. Doch hatte man — die zweite von drei Vorstellungen dient als Rezensionsgrundlage — den Eindruck, daß abgesehen von einigen frappierenden Situationen, das Material für eine mehrstündige Vorführung nicht variantenreich genug und die Farbe noch in keiner Weise bemeistert ist.

Die Auflösung der Galerie 22 hat einige Künstler „heimatlos" gemacht, die während ihres Bestehens eng mit ihr verknüpft waren. Man bedauert den „Rückzug" von Pierre Wilhelm um so mehr, als er stets eine bestimmte Farbe im Mosaik der Ausstellungen vertrat, die forthin schwer zu ersetzen sein wird. **Peter Brüning** wechselte nach **Köln** zur **Galerie Abels** über und veranstaltete dort seine erste Ausstellung, die die Rezensentin leider versäumte. **K. F. Dahmen** zog in die **Galerie Hella Nebelung** ein, wo er Ölbilder und Collagen zeigte. Dabei haben die Collagen einen besonderen Reiz: Die Differenziertheit der Oberfläche wird durch die Materialmontagen noch gesteigert und dann durch die darübergelegten Farbschichten dem Bild zur Einheit eingebunden.

Eine spielerische, heitere Atmosphäre, die in Bereiche des Grotesken und Absurden hineinreicht, charakterisiert die Ausstellung des **Krefelder Museums Haus Lange** mit Maschinen von **Jean Tinguely**. Diese Mechanismen, die Tingualy aus Abfällen bastelt und die trotz oder wegen ihrer Primitiviät sich doch bewegen, sind ein echtes Amusement und fordern uns auf, die Technik nicht gar zu ernst zu nehmen. Das ist geistvoll und witzig gemacht, fraglich jedoch, ob man hier von Kunst sprechen oder philosophisches Geschütz auffahren sollte. Heikel wie stets sind auch in dieser Ausstellung die reliefartigen Mechanismen, die Arpsche Formrudimente in gegenläufigen Richtungen bewegen.

Eine sehr überzeugende Ausstellung richtete Dr. Kultermann dem japanischen Maler **Kumi Sugai** in **Schloß Morsbroich** ein, indem er einen Überblick über die Zeit seit 1952, der Übersiedlung nach Paris, gibt. Ein Maler, gebunden an fernöstliche Traditionen, angesiedelt zwischen Max Ernst und Paul Klee. Eine überreale Welt von Fabelwesen und Dämonen wird auf knappe symbolhafte Zeichen immer mehr reduziert und verdichtet, bis die Realität nur noch als geheimer Ausgangspunkt spürbar ist. Nebenher geht eine Steigerung der Formate, die einerseits zu größerer Eindringlichkeit führt, andererseits aber auch Gefahren der Veräußerlichung mit sich bringt. Werden diese umgangen, stehen Form und Farbe in Einklang und ist auch das Detail über der großherzigen Disposition nicht vergessen, sind heftige Beschwörungen überzeugendes Resultat.

Hannelore Schubert

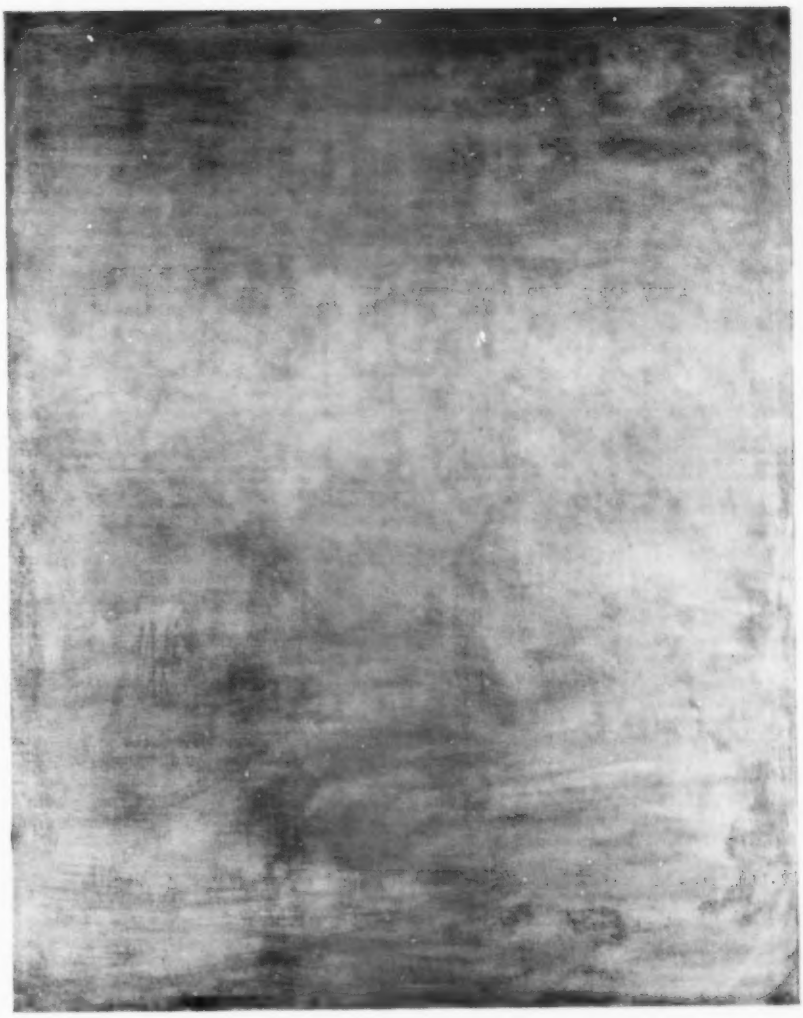
WESTFÄLISCHE AUSSTELLUNGEN

Die **Schanze** in Münster zeigte Plastiken und Bildhauerzeichnungen von **Friedrich Werthmann** aus den letzten Jahren. Hier zeigt sich eine Entwicklung, die in logischer Konsequenz das in Stangen ausschwingende Eisengerüst verdichtet und zu einem strengen Komplex bindet. Die Richtungsverläufe einzelner Stangen oder Stangenbündel lösen sich in früheren Arbeiten oft zu abrupt aus dem Gesamtverband: es machte sich ein Bruch in der Gestaltung bemerkbar. Und diesen Bruch überspielt Werthmann in den neueren Arbeiten: Dichtezentren und Lockerungszonen erscheinen jetzt nahtlos aus einer verbindenden Konzeption. Räumliche Schwingungen, ein impulshaftes Weben des Raumes finden in den Eisenplastiken Werthmanns ihren künstlerischen Ausdruck. — In seiner Grafik entsprechen die Schwarz-Weiß-Blätter dieser Absicht weit mehr als die farbig getönten. Wird doch hier das Spannungsgefüge der Linien zu sehr von der Weiche der Farbe aufgesaugt und verliert somit seine harte Direktheit.

Eine bezaubernde Phantasiefülle kennzeichnet die grafische Welt des in Paris lebenden **Johnny Friedländer**, dessen Radierungen anschließend in der Schanze zu sehen waren. Zu Linien verwandelte Katzen, Fische, Blumen, Vögel und Zauberwesen einer heiteren Märchenwelt blicken kindhaft staunend den Betrachter an. Friedländer gibt sie nicht als Objekte wieder, sondern als lyrische, rhythmisch gegliederte Grafismen, deren Leichtigkeit, bei aller Konsequenz des formalen Baus, durch die gewählten Farben — warm abgetöntes Braun, Rot — sinnhaft unterstrichen wird. Interessant sind einige Blätter aus den frühen fünfziger Jahren, die noch weitgehend dem Gegenständlichen verhaftet sind, zeigt sich hier doch bei aller bereits vorhandenen Meisterschaft im Technischen noch zu starkes Verweilen bei den äußeren Erscheinungsformen. Stufenweise nur erschließt sich der poetische Gehalt der Dinge, der bei aller Verwandlung stets von spielerischer Offenheit bleibt, niemals das Dämonisch-Untergründige, höchstens das Hintergründige des Lebens und der Dinge streift. Hier entspricht nicht mehr die Linie dem Gegenstand, hier unterwirft sich der Gegenstand dem Erfordernis kompositorischer Verspannungen.

In der letzten Zeit waren mehrfach Ausstellungen italienischer Kunst — unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammengestellt — in Deutschland zu sehen. Nun brachte im vergangenen Monat die **Kunsthalle Recklinghausen** eine der bedeutendsten nichtitalienischen Privatsammlungen moderner italienischer Kunst nach Deutschland: die in London beheimatete **Sammlung Estorick**; vom Futurismus bis zur Gegenwart wird ein summarischer Überblick der italienischen Gegenwartskunst

Farbige Bildbeilage der Zeitschrift DAS KUNSTWERK, Heft 5-6/XIV, Nov.-Dez. 1960



Gotthardt Graubner, 1960

Gotthardt Graubner ist 1930 in Erlbach im Vogtland geboren. Malstudien an den Akademien in Berlin, Dresden und Düsseldorf. Studienaufenthalt in Paris. Seit 1954 wohnt er in Düsseldorf.

In einer Ausstellung der Düsseldorfer Galerie Schmela zeigte Graubner 1960 Bilder von großer Verhaltenheit der Mittel. Alles Grafische, Lineare, aber auch alles Formliche, in Umrissen Faßbare ist in seiner Malerei ausgeschieden. Ein solistisches Spiel der Farbe, nicht in Flecken zerstreut, sondern in Leuchtzonen gesammelt, bewirkt eine ruhige Schwingung der Fläche.

gegeben, v
ginn unser
mus des G
wenn man
Boccioni, C
Burri, Mas
eines Kopf
als rein gr
wird; im

Auffällig i
mittelbaren
seien nur
technicolor
von Morlott
Einen Mal
Museum a
gann in d
spätere m
ristisch vor
trisch besti
oussetzung
assoziierter
den zweidi
ment auf
eines rein
durch sein
staltung se
Spannung
matisch, se
positorische
zität.
Plastiken v
Ernst-Osthe
faßbaren
gender Int
anonymer

Vom Gege
Gerrit Ben
drücke emp
und Meer
Eine volle
da vorneh
Freiheit ge
zur Wirku
Die zuvor
Ausstellung
nommen.
der Nachk
die Möglic
beobachter
wird. Es is
voll wie
Reiters", d
etwas spät
Detail sein
schen Auft
kontemplat
brochen. I
in eine m
sionen. Hi
sten, entfe
strativen,
duktion n
hauptsächl
ihre Geisti
Eine Enttä
Münster, d
Preis erhi
von dem
Blätter au
flächenhaft
ter Linienb
der Vorkri
beiten zus
ist bedaue
Es waren
eine komm
das in de
Zumloh nu
vertreten,
entsprach.
sich sein

gegeben, wobei der Schwerpunkt allerdings — zeitlich und künstlerisch — am Beginn unseres Jahrhunderts liegt. Die Auswahl der Futuristen — voran der „Rhythmus des Geigers" von Giacomo Balla — vermag auch dann noch zu überzeugen, wenn man die beispielhafte Futuristenschau der letzten Biennale gesehen hat. Boccioni, Carrá, Severini sind ebenso mit kennzeichnenden Arbeiten vertreten wie Burri, Massimo Campigli oder de Chirico. Aufschlußreich die Gegenüberstellung eines Kopfes von Modigliani als Zeichnung und in Öl: wie das Pathos der Linie als rein grafisch gesehener Ausdrucksträger autonom gegenüber dem Gegenstand wird; im Bild als notwendige Funktion der Farbe wiederkehrend.

Auffällig ist die Zurückhaltung des Sammlers gegenüber der Produktion der unmittelbaren Gegenwart. Hier ist auch die Auswahl weniger sicher getroffen. Es seien nur einige allzu weiche, gefällige und geschmeidige Afros genannt und der technicolorierte „Heldentod" von Renato Guttuso. Auch das „Modell des Künstlers" von Morlotti aus picassoiden Formen und gestrichener Farbe ist wenig überzeugend. Einen Maler der Stille und der kleinen alltäglichen Dinge stellte das Dortmunder **Museum am Ostwall** mit dem in Schottland geborenen **William Scott** vor. Er begann in den vierziger Jahren mit kargen Stilleben, in welchen aber schon die spätere malerische Durchdringung des Gegenständlichen offenbar wird. Charakteristisch von den heutigen Arbeiten aus gesehen ist die zwischenliegende geometrisch bestimmte Periode zu Beginn der fünfziger Jahre, bildet sie doch die Voraussetzung für die klare und formal durchdachte Welt seiner „gegenständlich" assoziierten Malerei des stillen Lebens. Scott malt keinen Topf, sondern klappt den zweidimensionalen Eindruck des Topfes als chromatisches und formales Element auf die Leinwand. So entstehen scheinbar leere Flächengrenzungen, Areale eines rein malerischen, durch die Farbe belebten Sensualismus, der jedoch stets durch seine Unbekümmertheit der Gefahr des Überkultivierten entgeht. Die Gestaltung seiner weiten Flächen läßt manchmal an Rothko denken, an die straffe Spannung Klines, die er in Amerika kennenlernte. Niemals aber wird Scott dramatisch, sein formaler Aufbau ist in seiner Verhaltenheit, in der Ruhe seiner kompositorischen Mittel eher meditativ, episch. Darin liegt seine Kraft der Simplizität.

Plastiken von **Arnold d'Altri** aus den letzten sechs Jahren waren im Hagener **Karl-Ernst-Osthaus-Museum** zu sehen. D'Altri geht aus von einer mehr oder minder faßbaren Gegenständlichkeit, die er in eine surreale Figuration von oft drängender Intensität übersetzt. Mal ist diese von ausgezehrter Offenheit, mal von anonymer Drohung des Verschlossenen, das sich unserem Zugriff entzieht.

Vom Gegenständlichen bestimmt ist auch das Werk des holländischen Malers **Gerrit Benner**, das **Peter Leo** in der **Städtischen Galerie Bochum** zeigte. Seine Eindrücke empfing Benner von der Landschaft seines heimatlichen Leeuwarden. Hafen- und Meerbilder von der unreflektierten Einfachheit romantischer Empfindung. Eine volle Farbigkeit zeichnet seine Bilder aus. Erst in den letzten Jahren, und da vornehmlich in den Tuschen und Guaschen, gewinnt er größere bildnerische Freiheit gegenüber dem Sujet. Hier kommt seine Ursprünglichkeit des Sehens mehr zur Wirkung.

Die zuvor schon in Krefeld gezeigte und von Paul Wember zusammengebrachte Ausstellung von **Heinrich Campendonk** hatte das Dortmunder **Ostwallmuseum** übernommen. Das ist besonders erfreulich, weil von den Werken Campendonks aus der Nachkriegszeit keines in die Öffentlichkeit gelangt ist und sich somit erstmals die Möglichkeit bietet, den Weg dieses Malers über die Jahrzehnte hinweg zu beobachten. Eine Möglichkeit, die durch die geschickte Hängung weiter erleichtert wird. Es ist eine lyrisch empfindsame Welt, die uns hier entgegentritt, geheimnisvoll wie Märchen fremder Zonen. Campendonk kam aus dem Kreis des „Blauen Reiters", dem er manche Anregungen verdankt. Vornehmlich haben Macke und, etwas später, Chagall auf ihn gewirkt. Gerade auf den letzteren geht manches Detail seiner Bildgestaltung zurück. Vielleicht, daß Campendonk im kompositorischen Aufbau strenger dem kubisch-geometrischen Gedanken verpflichtet ist. Das kontemplativ Verhaltene wird in manchen Bildern — den Pierrots z. B. — durchbrochen. In der steifen Haltung des Körpers und der maskenhaften des Gesichts, in eine magische Farbe getaucht, gewinnt das Menschliche gespensterhafte Dimensionen. Hier scheint uns denn auch das persönliche Engagement am augenfälligsten, entfernt sich Campendonk doch in diesen Arbeiten am weitesten vom Illustrativen, das im Werk vor 1933 nur im Hintergrund erschien. Doch in der Produktion nach 1945 macht sich dieses Element immer stärker bemerkbar, und zwar hauptsächlich in den Aquarellen und den Hinterglasbildern. Die Farbe verliert ihre Geistigkeit und wird Dekor.

Eine Enttäuschung war die Ausstellung **Westfälische Kunst 1960** im Landesmuseum Münster, die mit der Verleihung des Conrad-von-Soest-Preises verbunden war. Den Preis erhielt für sein grafisches Werk der Düsseldorfer Radierer **Otto Cöster**, von dem erstmals seit langem wieder Arbeiten zu sehen waren: einige wenige Blätter aus den letzten Jahren, Radierungen, Zeichnungen und Siebdrucke, teils flächenhaft geometrischen Charakters, teils locker verspannter, andeutend figurierter Linienbündel. Außerdem hatte man Cöster ein kleines Kabinett mit Arbeiten der Vorkriegszeit ausgerichtet. Auch hier hatte man derart unterschiedliche Arbeiten zusammengestellt, daß ein geschlossenes Bild nicht zu gewinnen war. Das ist bedauerlich, hatte Cöster doch zumindest vor dem Kriege einen Namen. — Es waren weiterhin zu sehen einige neue Arbeiten von **Schumacher**, in denen sich eine kommende Figuration andeutet, ein schönes Großformat von Wilhelm **Wessel**, das in der kultivierten Farbigkeit überzeugt, wohingegen von Irmgard **Wessel-Zumloh** nur zwei schwächere Bilder gezeigt wurden. Fritz **Winter** war mit Arbeiten vertreten, deren farbliche Blässe der Unverbindlichkeit des lockeren Balkengefüges entsprach. **Deppe** zeigte Arbeiten eines Übergangsstadiums. Immer weiter lockert sich sein überkommenes Gerüst des „Turmkopfes" auf und weitet sich in freier Farbigkeit. Ein Pastell von Hans-Jürgen **Schlieker** ist zu erwähnen, zwei kleinere Arbeiten von Theo **Hölscher** mit einer verhalten leuchtenden Farbigkeit, ein dichtes Blatt von **Werdehausen**, eine spannungsvolle Zeichnung von **Mecking**, eine rhythmisierende Radierung von Bruno **Pelz**; einige schöne Figurationen von **Wilhelm** und ein subtiles Blatt von **Averbeck** fielen auf.

Neue Talente waren nicht zu bemerken — bei aller Breite der Auswahl. Zieht man das Fazit dieser Ausstellung, so muß man neben einem Großteil mittelmäßiger Arbeiten die Hängung der Bilder bemängeln, die derart unüberlegt erfolgte, daß sie den Eindruck der wenigen guten Arbeiten noch zu beeinträchtigen vermochte.

Rolf Wedewer

KUNSTBRIEF AUS NIEDERSACHSEN

Der dreitausend Mitglieder zählende **Kunstverein Hannover** zeigte zum achtundvierzigsten Mal seit 1907 die **Niedersächsische Herbstausstellung**, die allen in Niedersachsen geborenen oder zur Zeit dort lebenden Malern und Bildhauern zur Beteiligung offensteht. In diesem Jahr schickten 181 Künstler 752 Arbeiten; davon wurden mehr als zwei Drittel ausjuriert. 99 Maler und 14 Bildhauer blieben an der Ausstellung beteiligt und zeigten 24 Plastiken und 194 Gemälde und Grafiken. Von der Ausstellungsleitung offiziell herausgestellter kunstpflegerischer und kulturpolitischer Zweck der Schau: Dem Publikum einen möglichst objektiven Querschnitt durch die gegenwärtige Produktion der niedersächsischen Kunstprovinz sichtbar zu machen und den Künstlern Verkaufschancen zu geben. Der von der Jury erarbeitete Querschnitt zeigt die Vielfalt neuer Bestrebungen und die Fortführung von längst Gesichertem, er reicht vom Naiven bis zum Akademischen, von jugendlicher Angriffslust mit formal erprobten Waffen bis zur abgeklärten Peinture, die überraschend in bildnerisches Neuland vorstößt. Die Jugend unter 40 ist mit 49 Beteiligten am stärksten vertreten, das Alter über 60 (24 Teilnehmer) ist nicht verdrängt worden. Der Gesamteindruck der Schau zeichnete sich (nach einiger Kritik in den Vorjahren) durch Frische aus, ein Ergebnis der strengeren diesjährigen Jurierung. Nennenswert unter den Älteren besonders der immer weiter in die Abstraktion treibende romantische Surrealismus des sechzigjährigen Worpsweders **Richard Oelze** und der erfindungsreiche, ewig junge Spätdadaist und Schwittersgefährte **Carl Buchheister**, dem als siebzigjähriger Eulenspiegel für seine neuesten Bilderstreiche kein Material zu billig und kein Einfall zu kostbar ist. Dem vordergründigen surrealistischen Erzähler **Franz Radziwill** war ein Saal mit sechzehn Bildern für eine retrospektive Schau gewidmet. Von den Jüngsten gebührt dem zweiundzwanzigjährigen Werner **Hilsing** mit zwei kleinformatigen Ölbildern Beachtung, in denen künstlerische Leidenschaft, Sach-Sensibilität und eine Art jugendlicher Sarkasmus nachexpressionistische Figurationen hervorgebracht haben. Die Vielfalt der Herbstausstellung zeigt ein Gemeinsames an formaler Beharrlichkeit, farblicher Kraft und Ruhe und kompositorischer Ordnungsliebe, das von der Behäbigkeit und Weite der niedersächsischen Landschaft geprägt ist.

Der **Kunstverein Hannover** zeigte als Sonderschau in den Räumen des Opernhauses 62 Zeichnungen, Lithographien, Radierungen und Ölbilder des 1929 im zweiundsechzigsten Lebensjahr verstorbenen **Ernst Oppler**, der dem deutschen Impressionismus zuzuzählen ist, einem Kreis um Slevogt nahestand und Mitbegründer der ruhmreichen Berliner Sezession war. Die Ausstellung hatte besonderes kulturgeschichtliches Interesse: Oppler befaßte sich seit 1912 in Berlin besonders mit Ballett- und Tanzdarstellungen und war Bilderchronist des klassischen russischen Balletts. So tauchen in seinen liebenswerten Blättern immer wieder so berühmte Namen wie Diaghilew, Nijinski oder Karsawina auf. Eine große Folge Zeichnungen ist der Pawlowa gewidmet. Die Arbeiten, fast ausnahmslos in süddeutschem Privatbesitz, gewinnen ihren subtilen Reiz aus einer originellen Verbindung von Duft und Spröde des Strichs. Liebhaber waren in der glücklichen Lage, einige Blätter von Oppler (weil nicht sehr gefragt) für 23 bis 180 Mark erwerben zu können.

Das **Wilhelm-Busch-Museum**, Hannover, setzte mit einer Ausstellung von 300 Zeichnungen von **Th. Th. Heine** seine seit Jahren weithin beachtete Ausstellungsfolge illustrativer Grafik fort. Unter anderen sind bisher Hegenbarth, Masereel und H. E. Köhler vorgestellt worden. Die nun gezeigten Arbeiten von Heine stammen größtenteils aus seinem Nachlaß, der vor fast zehn Jahren aus Schweden nach Deutschland kam und 1958 vom Städtischen Museum München erworben wurde. Die Grafikschau gibt einen Überblick über das Lebenswerk dieses unnachgiebigen Karikaturisten und „Simplizissimus"-Zeichners. Mit oftmals sarkastischem Witz in der Zeichnung und dem dazu stets selbst verfaßten Text griff Heine, der von 1896—1933 zur „Simplizissimus"-Redaktion gehörte, Hurrapatriotismus, spießbürgerliche Flachköpfigkeit, ständische Arroganz und politische Instinktlosigkeit an. Sein Kampf gegen alle Arten zeitgenössischer Dummheit hatte bereits vor der Jahrhundertwende eine Härte, die wir heute vergeblich suchen. Heine mußte dann auch wegen einer Karikatur auf Wilhelm II. ein halbes Jahr Festungshaft absitzen. 1933 mußte der jüdische Künstler sein Vaterland verlassen. Er starb 1948 als schwedischer Staatsbürger in Stockholm. Neben dem immer noch erregenden zeitgeschichtlichen Elan seiner Blätter ist ihr künstlerischer Wert unbestritten. Heine schöpfte aus dem Formenbestand des Jugendstils. Vor allem eine Reihe Vignetten geben Hinweise darauf, wie sehr der Jugendstil den deutschen Expressionismus vorbereiten half. Auch wo Heine später expressiv oder realistisch zeichnet, verleugnet er seine künstlerische Herkunft nicht.

Die **Galerie Dieter Brusberg**, Hannover, deren Ausstellungskatalog dem hannoverschen Publikum seit zwei Jahren manchen delikaten Bissen bot (Reichhold, Neu-

bauer, Herkenrath, Vedova, Birolli), gab sich zuletzt sommerlich unbeschwert und heiter. Mit der Schau **„Sommerliche Akzente"** stellte sie vier jüngere Leute vor. **Erwin Broner**, der auf Ibiza lebende US-Amerikaner, war mit Temperabildern mittleren Formats vertreten, deren versonnene Komposition aus der malerischen Bewältigung landschaftlicher Episoden lebt und nur von sparsamem grafischen Lineament in Zügel gehalten wird. Sein schwedischer Ibiza-Kollege **Bertil Sjöberg** nimmt die Landschaft in seinen Aquarellen nicht als Episode, sondern dringt weit in ihre grafische Struktur ein und entwickelt darauf ein feines Netz erdhafter Energien, die mikrokosmische Nachrichten aus einem Grenzreich zwischen mineraler und vegetativer Form senden. Der junge vorjährige Marzottopreisträger **Dieter Wallert** trug aus seinem italienischen Refugium Aquarelle und Guaschen bei, in denen jeweils eine Anzahl harmonierender Farben in Flächen transparent übereinandergelegt sind, als seien aus flirrender südlicher Sonne spektrale Lichtschimmer gefiltert und sensibel auf den papiernen Malgrund geschichtet. Schließlich war die Hannoveranerin Sigrid **Kopfermann** noch mit mehreren Bildern vertreten, auf denen ohne Umschweife ein aus Parklandschaften und Blumenrabatten gezogener Feldertachismus exemplifiziert wird. Diese Farbflecken sehen aus wie gezüchtet und aus geheimen pädagogischen Erwägungen zu Kulturen zusammengefaßt. — In einer Sonderschau zeigte Brusberg gleichzeitig Aquarelle und Tuschezeichnungen des sechsundsechzigjährigen Wiesbadener Malers **Edgar Ehses**, in denen formale Auseinandersetzungen weit mehr einen grafischen als koloristischen Niederschlag finden. In Ehses Arbeiten überwiegt das Gedankliche, das bei ihm immer auf die Meisterung eines meditativen Gleichgewichts zielt. Die Bilder stehen Baumeisters Ideogrammen nahe und haben Verwandtschaft mit Bissiers Arbeiten. Hermann Hesse würde diesen Künstler jenem Weltorden der Glasperlenspieler zurechnen, in dem für alle Sparten der Künste und Wissenschaften Daseins- und Seinsformeln verbindlich durchgespielt werden. Ehses Bilder sind Bilder zum Nachdenken.

Mit einer Art gemäßigter Schocktherapie versucht die **Galerie Seide**, Hannover, auf das niedersächsische Publikum zu wirken. Sie eröffnete die neue Ausstellungssaison mit Bildern und Grafiken des auf Kuba geborenen New Yorker Malers **Julio Girona** (46). Dieser Schleuderartist ist in der Garde der amerikanischen action painter ein Gemäßigter, dessen Vortrag aus Dripping und sachtem Pinselstrich spürbar durch bildnerische Kontrollimpulse gebändigt wird, dessen Palette ohne Härte ist und aus lyrischem Grundton bis zur delikaten Süße schwingt und der seine kompakten Formenkonglomerate so auf einen Teil des Malgrundes oder der Grundierung setzt, daß im Format klassische Kompositionsregeln um sich greifen. Freiheit und Bändigung der Aktion streiten milde um den Vorrang. Das wirkt anregend.

In dem anregenden Wechsel von Ausstellungen arrivierter und unbekannter Künstler stellte die **Galerie Junge Kunst**, Schmücking, Braunschweig, Skulpturen der Italienerin **Maria Marenco Mariondo** nebst einigen ihrer Werkzeichnungen zur Schau. Die vierundvierzigjährige Turinerin hat vor zehn Jahren zum formbaren Material gegriffen und seither neben zwei Brunnen in Mailand und Turin eine Anzahl Bronze- und Zementplastiken geschaffen, von denen die kleineren Arbeiten bei Schmücking versammelt waren. Signora Mariondo orchestriert mit Vorliebe vollтönende Figurengruppen in Moll mit weichen kantablen Linien und einer erdenschweren Gestik des einzelnen Klumps. Zuweilen wächst sich eine volle, wölbungsreiche Einzelfigur zum linearen Symbol aus. Den Gruppen ist eine wuchernde Kraft eigen, die aber durch Reihung und eine existenzielle Demut in Ordnung gehalten wird. Stärkste Arbeiten dieser Schau: Die Gruppe „Inquisizione" (1960) von sparsamer Antigestik; die expressive Figur „Passante" (1958) und das reliefartige, sehr grafisch angelegte Doppelsymbol „Akrobati" (1960).

Die **Kestner-Gesellschaft**, Hannover, eröffnete die neue Ausstellungssaison mit bildnerischer Kammermusik. Sie zeigt mit 120 Gemälden das Werk des 1892 in Würzburg geborenen und 1948 in Paris gestorbenen Malers **Hans Reichel** — eine leise und eindringliche Kunst. Es liegt im Wesen dieses Werks, daß es bisher nur einem verhältnismäßig kleinen Kreis bekannt geworden ist, von diesem aber besonders geliebt und verehrt wird. Angesichts der von Dr. Werner Schmalenbach mit empfindsamer Hand komponierten Ausstellung, angesichts der subtilen Folge sehr dicht und atmosphärisch formulierter Bildpoeme muß man zwei frühe Begegnungen Reichels als sehr bedeutsam für seine Kunst ansehen: das Zusammentreffen mit Rilke im Jahre 1918 und die 1919 beginnende Freundschaft und künstlerische Verwandtschaft mit Paul Klee. Doch während eine zu starke Beachtung der formzeugenden inneren Übereinkunft zwischen Klee und Reichel den Zugang zur Eigenart des letzteren verbauen könnte, macht das nachhaltige Betrachten und Vergleichen Rilkescher Vers- und Reichelscher Bildformulierung einen solchen Zugang frei: Reichels Bilder entwachsen der gleichen Intimsphäre der Seele, der gleichen imaginären Seinslandschaft — einem „Weltinnenraum" des Schönen. Ein stilistischer Vergleich dieser beiden Intimisten bietet viele Einsichten. Um Mißverständnisse nicht aufkommen zu lassen, Reichels Kunst ist an keiner Stelle literarisch, sie ist reine Bildkunst. Sie beginnt 1919 mit einer umfassenden Formerfahrung der Moderne und wird von da an immer persönlicher — immer geheimnisvoller aus dem Kern des Malerindividuums sich enthüllend. Reste einer gegenständlichen Welt werden dabei immer mehr absorbiert von strahlend, tönend, glühend miteinander harmonierenden Farbenergien, die zuletzt nur noch von Spuren frei (aus innerer Freiheit) gesetzter Linien grafische Festigkeit beziehen. Von ihnen geht eine nachhaltige, aber keine laute Wirkung aus. Die samt und sonders sympathisch kleinformatigen Bilder wurden für die Ausstellung von vier öffentlichen Sammlungen, zwei Galerien und 34 privaten Sammlern aus Frankreich, der Schweiz, Deutschland und England ausgeliehen.

Der **Kunstverein Braunschweig** zeigte in seinen Ausstellungsräumen im Haus „Salve Hospes" Gemälde und Zeichnungen des im vorigen Jahr im Alter von 39 Jahren gestorbenen Malers **Gerd Burtchen**. Diese Bilder eines vom Leben und von der Zeit schwer Beschädigten, der die Ausübung seiner Künstlerschaft mit dem höchsten Einsatz, mit dem Leben bezahlte, sind eine echte Sensation. Sie machen die Seeleneiferer des Tachismus zu Großvätern und schlagen eine neue Seite der Kunstgeschichte auf. „Wir begreifen, diese Bilder Gerd Burtchens sind ein tiefer menschlicher Protest gegenüber dem flachen, opportunistischen Sicherheitsdenken und dem Fortschrittsopportunismus unserer Wohlstandsepoche", schreibt der Hamburger Prof. Otto Stelzer und weist damit in jene Richtung, auf der seit einiger Zeit eine gründliche Veränderung in der Malerei sich immer eindringlicher ankündigt. Im Frühjahr dieses Jahres zeigten Udo Kultermann im Leverkusener Museum Schloß Morsbroich und Wilhelm Seide in seiner Hannoverschen Galerie gleichzeitig die Bilder einer Anzahl Maler, die einmal unter dem nichtssagenden Titel „Monochrome Malerei", zum andern als „Das Einfache, das schwer zu machen ist", zusammengefaßt waren. Ließ man die ins Dunkle tappenden Ausstellungstitel und einige Scharlatane weg, so blieben eine Reihe Maler übrig, mit deren Arbeiten sich ein gemeinsames Neues ankündigt, nämlich jener „Protest gegen unsere Wohlstandsepoche". Zu diesen Malern sind Piene, Mack, Uecker, Girke, Mavignier, Vasarely, Dorazio, Gecelli und andere zu rechnen. Ihr gemeinsames Charakteristikum: Eine bestimmte Art absoluten Verzichts auf herkömmliche Malweisen, auf die am besten das Wort Askese paßt. In diesem Orden des Verzichts auf expressiven Seeleneifer, auf große Form, auf Vielfarbigkeit, auf grobe malerische Reize und auf lautes Geschrei gebührt dem Braunschweiger Maler Burtchen ein hervorragender Platz. Hätten Kultermann und Seide ihn gekannt, sie hätten ihm in ihren Ausstellungen einen Ehrenplatz gegeben. Doch wurde er übersehen, wie nur ein begabter Außenseiter übersehen werden kann. Burtchens nicht sehr umfangreiches Werk hat seine Wurzeln im Konstruktivismus, seine Paten sind Mondrian, Malewitsch und vielleicht auch Picasso. Die letzte Wegstrecke dieses in früher Kindheit zum Krüppel geschlagenen, aller Natur und der Farbe Grün zutiefst mißtrauenden Künstlers war einsam im Werk. Seine letzten, zumeist einfarbigen Bilder, versehen mit schwarzen Zeichen qualvoller und erlösender bildnerischer Konsequenz, heben Funktionalismus und Tachismus durch eine empfindsamere Formulierung des einfachsten Maßes auf. Burtchens Kunst erschüttert. Es ist schrecklich — auch dieser Maler (wie de Staël, wie Wols) mußte erst sterben, ehe er zu leben beginnt.

Rudolf Jüdes

PARIS IM OKTOBER 1960

Nach langsamer Wiederbelebung im September hat sich der Pariser Kunstkalender plötzlich überfüllt. Es ist, als wären die 300 Pariser Galerien zugleich erwacht. Das Fieber hat auch auf die im Herbst so trostlose Banlieue übergegriffen: Puteaux, wo der bekannte **Camille Renault** von den Kunden seines Bistro „Big Boy" genannt wird; Coubevoie mit seiner sehr bedeutenden **Utrillo**-Ausstellung und den Malern der Banlieue im **Roybet-Museum**; zuletzt Auvers-sur-Oise, wo im **House van Goghs** eine Retrospektive über **Emile Bernard** stattfindet.

Die **Galerie Rive Droite** eröffnete die Saison mit **„Yves Klein** le Monochrome", von dem sie ein Ensemble von 15 Arbeiten ausstellte. Eine Retrospektive des umstrittenen Malers ist für den Beginn des nächsten Jahres im Krefelder Museum vorgesehen. — Hier handelt es sich um eine Auswahl von Arbeiten aus allen Perioden Kleins: I.K.B.-Monochrome („International Klein's Blue"), ein „Monogold" großen Formats sowie mehrere „Anthropometrien", wie Klein seine Abdrucke weiblicher Körper mit blauer Farbe auf Leinwand nennt, die ihm seinen letzten Skandalerfolg einbrachten. Auch die neuen, in Glaskästen gefaßten Abdrucke, als Schweißtücher der Veronika bezeichnet, sind von unverhüllter Provokation.

Auf der Rive Gauche fand in der **Galerie Iris Clert** eine ähnlich unbedenkliche Ausstellung statt. Die Müll- und Gegenstandsanhäufungen **Armans** sind dem deutschen oder wenigstens dem rheinländischen Publikum durch eine Düsseldorfer Ausstellung im vergangenen Mai bekannt geworden. Damals dienten Glaswürfel als Abfallbehälter, diesmal der ganze Raum einer Galerie, der über und über mit alten Fahrrädern, Lumpen, zerbrochenen Schallplatten usw. überfüllt wurde. Die Darstellungen Armans haben denselben radikal „realistischen" Zug wie die „Compressions" des Bildhauers César, zusammengepreßte Karosserien und Teile von Autos, die im letzten Salon de Mai gezeigt wurden.

Die Metallskulpturen von **Stankiewicz** in der **Galerie Neufville** erscheinen in diesem sehr eigenartigen Zusammenhang der Rue des Beaux-Arts fast akademisch. Dies ist aber ein Eindruck, der kaum einer tieferen Prüfung standhält. Die aus Alteisenstücken, Automotoren, Rohrleitungen, Kesselkörpern gearbeiteten Plastiken bezeugen einen echt skulpturalen Sinn. Formen, Höhlungen und ihre Zusammenstellungen sind genau kontrolliert. Dieser Sinn für organische Zusammenhänge ist voller Empfindung für die Öde von Vorstadtterrains. Die Skulpturen von Stankiewicz sind ernst geworden, die Ausführung hat sich verfeinert, der junge Künstler beherrscht vollkommen sein Material. In den letzten zwei Jahren hat er die Fülle seiner Mittel erreicht, und er ist vielleicht die große Nachwuchsbegabung der amerikanischen Bildhauerei.

Die **Galerie Claude Bernard** setzte ihre Bemühungen um die neue Plastik fort, indem sie uns ein bemerkenswertes Panorama amerikanischer Bildhauerkunst der Gegenwart bot. Die 60 ausgestellten Werke, obschon kleinen Formats, geben dem europäischen Besucher sehr viel Material, das manche Lücken unserer Kenntnis ausfüllt. Auffallend ist der Konformismus der ersten Künstlergeneration des Nach-

krieges (**Lassaw, Ferber, Lipton, Lippold** usw.) mit Ausnahme von **Noguchi** und **David Smith**. Die jüngeren besitzen eine frühe Originalität: **Higgins, Stankiewicz, Chamberlain.** Letzterer ist durch die Montage verschiedener Elemente einer Autokarosserie ziemlich schlecht vertreten. Das Holz, bei vielen Künstlern Europas wie vergessen, steht bei **L. Nevelson, G. Kohn, I. Leviton** und **G. Sugermann** wieder in hohen Ehren.

In der **Galerie R. Cordier**, 27, rue Guénégaud, ein Katzensprung von der **Galerie Le Gendre**, wo der Schweizer **Carl Liner** mäßige Gemälde zur Schau stellt, treten wir in die narzißhafte „spiraloide" Welt **Hundertwassers.** Diese Ausstellung des Wiener Malers umfaßt 10 Jahre Arbeit und bestätigt den Parisern die Originalität seiner litaneiartig wiederholten Bildformulierungen, auch die meisterhafte Beherrschung seines sehr persönlichen Handwerkes.

Wenn **Wessels** Ausstellung bei **Stadler** einen schönen Gesamtanblick bot (mit Bildern, die die Rückkehr zu einem weniger experimentellen, gemilderten „Informel" bedeuten), so kann man von **Heinz Kreutz** in der **Galerie La Roue** nicht dasselbe behaupten. Die Deutschen sind auf der Rive Droite glänzender vertreten: **Daniel Cordier** hat zahlreiche Miniaturen und Tuschen von **Julius Bissier**, dem Preisträger des Prix du Musée de L'Art Moderne von Sao Paulo auf der letzten Biennale zu Venedig, ausgestellt. Das Ganze ist mit 136 Stücken überhäuft, ermüdet das Auge, erlaubt jedoch, tiefer in ein Werk einzudringen, das keine übertriebenen Ansprüche, aber doch glückliche Ergebnisse aufzuweisen hat. Dabei schließt die äußerste Delikatesse seines Pinsels Frische und Genauigkeit der Wirkungen ein. Die Kunst Julius Bissiers enthüllt uns das Temperament eines echten Poeten.

Die **Galerie de France** zeigt die neuen Werke **Maryans**, eines ihrer jungen Maler. Im Jahre 1927 in Polen geboren, hat Maryan (Pinchas Burstein) seine ganze Kindheit in Konzentrations- und Flüchtlingslagern verbracht. Aus den Erinnerungen an die erduldeten Leiden (über die der Künstler ganz diskret schweigt) wächst in seiner Malerei eine spezifisch introvertierte Spannung. Maryans Bilder mit ihren stark expressionistischen Gestalten, die aus einer surrealistischen Bibel zu stammen scheinen, kann man lieben oder nicht — es ist kaum möglich, ihnen menschliche Tiefe und Aufrichtigkeit abzusprechen.

Eine der letztgegründeten Galerien auf der Rive Gauche, die **Galerie Flinker**, hatte mit einer **Kupka**-Ausstellung einen glänzenden Beginn. Was folgte, war nicht so gut: es handelt sich um **Kujawski**, einem Maler, dessen surrealistische Eingebung sich mit aufdringlicher Eleganz schmückt.

Die **Galerie Saint-Germain** zeigte mit dem Ägypter **Baroukh** eine Malerei edler Farbigkeit. Dagegen präsentiert die **Galerie Arnaud** die glatte Malerei **Fichets.** Seit seiner letztjährigen Ausstellung in derselben Galerie hat Fichet die Dualität seiner Tendenzen noch verstärkt. Den heiteren, in hellen Tönen modulierten Raumbildern stellt er andere mit wärmeren Tönen und abrupten Wirkungen gegenüber. Diese Werke haben eine gleichsam synkopische Struktur: ein plötzlich aufleuchtendes Rot läßt dunkle Farbgründe, die die mittlere Architektur der Bilder darstellen, hell auflodern. Es ist noch etwas zu früh, um über das Ergebnis dieser Überspannung zu urteilen.

Zwei große Pariser Galerien präsentieren Zeichnungen von Meistern: **Jean Dubuffet** stellt bei **Berggruen** die Zeichnungen zu dem schönen Buch aus, das ihm Michel Cordier gewidmet hat. Diese Ausstellung verrät eine gewisse Ohnmacht dieses Schöpfers der „art brut". Dubuffet ist kein großer Zeichner. Seine Feder beherrscht er nicht, sein Strich ist nicht sicher; sucht er das Genaue, so bemerkt man die Anstrengung, fast wird er schülerhaft. Die Domäne Dubuffets ist die Kritzelei, die Ungebundenheit der Sgraffiti, die an Gefängnis- und Pissoirwände denken lassen. Da bewegt sich seine Hand frei und zwanglos, indem sie auf das mögliche Glück des Zufalls spekuliert. Der Künstler beginnt die Reihe dieser Illustrationen mit einem Bildnis seiner Mutter aus dem Jahre 1921, einem Meisterwerk von hohem akademischen Können und Fleiß.

Berggruens Ausstellung ist nicht zu vergleichen mit der bedeutenden Auswahl von **Massons** Zeichnungen (1922 bis 1960) in der **Galerie L. Leiris.** Diese Übersicht ist zugleich großartig und ein wenig grotesk: Sie zeugt von einem hohen Sinn des Malers für die Zeichnung und deren Ausdrucksmöglichkeiten. Aber diese Begabung dient einer unruhigen, stets schweifenden Phantasie, die es manchmal vermag, Neues vorauszuahnen, aber nicht zu verwirklichen. Massons Werk ist eine Anthologie dessen, was andere an seiner Statt realisiert haben.

Im Oktober schließen manche Galerien Ausstellungen, die den ganzen Sommer geöffnet waren: die **Galerie Denise René** (Skulpturen und Wandteppiche von **Hans Arp**) und die **Galerie Charpentier (Dunoyer de Segonzac).**

Viele Galerien, die keine Einzelausstellung für den Oktober vorgesehen hatten, machen sich den glänzenden Anfang der neuen Saison zunutze, um ihren Besuchern eine neue Auswahl von Werken ihrer Künstler zu zeigen. So ist es mit der **Galerie Maeght**, die eines der allerjüngsten Bilder von **Braque** ausstellt, sowie einen ganz neuen **Chagall** neben **Tal Coat, Giacometti, Léger** oder **Kandinsky.** Genau so bei **J. Bucher (Aguayo, Chelimsky, Fiorini, Mihailovitch, Moser, Lautre, Nallard)**, bei **A. Schoeller jr. (Bellegarde, Alonso, Humbert, Messagier)** und auch bei **Louis Carré.**

Pierre Restany

ARCHITEKTUR-AUSSTELLUNGEN DES SOMMERS

Michele Sanmicheli in Verona und Jakob Prandtauer in Melk

Neben den großen Ausstellungen europäischer Malerei des vergangenen Sommers — Holbein in Basel, Poussin in Paris, Picasso in London, der Biennale in Venedig — mußten naturgemäß zwei Ausstellungen in den Hintergrund treten, die bei weniger großem Angebot ohne Zweifel mehr Interesse gefunden hätten. Anlaß waren zwei Jubiläumsdaten: **Michele Sanmichelis** Todestag, der sich im vergangenen Jahr zum 400. Male jährte, und **Jakob Prandtauers** 300. Geburtstag. Die Schwierigkeiten, die sich den Initiatoren beider Ausstellungen boten, ergaben sich nicht durch den Rang des Materials — der ohne Zweifel gegeben ist — sondern durch die Präsentation dieses Materials; wie die bedeutendsten deutschen Ausstellungen historischer Architektur nach dem letzten Krieg, die Balthasar Neumanns und Fischer von Erlachs, mußten auch die Ausstellungen Sanmichelis und Prandtauers das Großfoto zu Hilfe nehmen, um die wichtigsten Objekte anschaulich zu dokumentieren. Dieser Mangel, den jede Architektur-Ausstellung zwangsläufig mit in Kauf nehmen muß, hatte man wenigstens in beiden Fällen dadurch gemildert, daß man als Ausstellungsort einen Bau der Architekten selbst wählte: Sanmichelis Palazzo Canossa in Verona und Prandtauers Hauptwerk, das Kloster Melk.

Allerdings kann der Palazzo Canossa doch nur sehr schwach die Qualitäten Sanmichelis zeigen, da seine Hoffront nach anderen Plänen erst im 18. Jahrhundert errichtet wurde und das Zentrum dieses letzten Bauabschnitts, die Fresken Tiepolos, seit dem letzten Krieg bis auf geringe Reste zerstört ist. Da auch Dokumente wie Zeichnungen und Texte von der Hand Sanmichelis fehlen, mußte wohl oder übel die gesamte Ausstellung mit Reproduktionen und Modellen bestritten werden. Soweit versucht wurde, den Mangel an Dokumenten durch andere Originale zu ersetzen, entstand eher eine Verzeichnung der historischen Fakten. So sind im ersten Raum Zeichnungen ausgestellt, die jüngst dem Veroneser Maler-Architekten Falconetto zugeschrieben wurden, aber ohne Zweifel von der Hand des jungen Palladio stammen. Das, was mithin als eine Voraussetzung für Sanmicheli gelten soll, ist in Wirklichkeit eine seiner Auswirkungen. Ähnlich wenig überzeugend dürften auch die Gegenüberstellungen mit antiken Bauten — vor allem Veronas selbst — eine haltbare Relation ergeben, da sie mehr dem geschickten fotografischen Ausschnitt als der realen Übereinstimmung ihre Existenz verdanken. Mehr als Anregungen allgemeiner Art stellen sie nicht dar. Abgesehen von diesen Einschränkungen zum ersten Raum mußte man dem Arrangement der übrigen Räume zustimmen. Hier wurden sehr geschickt Großfotos, Modelle, Gipsabgüsse von Details und architekturtheoretische Publikationen gemischt, so daß die Beschränkung auf diese wenigen zur Verfügung stehenden Mittel keineswegs ermüdete. Eher könnte man die Art und Weise, wie hier trotz schwieriger Vorbedingungen historische Architektur präsentiert wurde, als verbindlich ansehen. Bei reicherem Material könnten Ausstellungen dieser Art nur noch gewinnen.

Die Tatsache, daß der heutige Stand der Sanmicheli-Forschung nicht dem Rang Sanmichelis entspricht, bot natürlich Anregungen für spekulative Zuschreibungen, die in einigen Fällen wohl haltbar sind, in anderen aber — wie z. B. dem Campanile von S. Giorgio in Braida oder dem Äußeren von S. Maria della Campagna — revidiert werden müssen. Statt dessen hätte man gern die Auswirkungen Sanmichelis gesehen (z. B. in Vicenza), doch blieb die Auswahl auf ihn selbst beschränkt. Alles in allem dürfte auch für den fachlich nicht informierten Besucher die Stellung Sanmichelis deutlich werden als eines Architekten, der vom Quattrocento unmittelbar in den Manierismus führt, doch ist damit ein Problem berührt, das besonders der italienischen Kunstwissenschaft noch Unbehagen verursacht und deshalb in dem großen, reich bebilderten Katalog nur vorsichtig und mit nicht unbedenklichen Formulierungen erörtert wird.

Die Bedingungen für die Präsentation des Prandtauerschen Werkes waren ungleich günstiger als in Verona. Einmal besaß man mit den hervorragend restaurierten Fronten und Innenräumen des Melker Klosters einen prächtigen Rahmen, der schon unabhängig von den ausgestellten Objekten den Besuch lohnte. Zudem verfügt man über eine größere Zahl von Zeichnungen, Dokumenten etc. als trotz intensiver Forschung von Sanmicheli je zu finden ist. Schließlich hatte man zum Thema nicht nur die Architektur Prandtauers selbst, sonders auch seinen gesamten Kunstkreis gewählt. So entstand durch die Einbeziehung von Malern, Bildhauern, Stukkatoren, Kunsttischlern, Musikern und Schriftstellern eher ein zu umfangreicher und gestreuter Rahmen als eine zu knappe Konzentration, zumal nicht in allen Fällen die Qualität der Mitarbeiter Prandtauers den Rang von dessen Architektur erreicht. Im Zusammenhang mit dem gut gearbeiteten Katalog hat die Melker Ausstellung somit mehr das Gesicht einer kulturgeschichtlichen als einer architekturgeschichtlichen Dokumentation, mit anderen Worten: die Gefahr zum Dekorativen ist in Melk größer als in Verona, ja, der Reiz des Ambienten und der dekorative Charakter mancher Objekte verführt gerade dazu. Trotz allem bleiben ausreichend gewichtige Schwerpunkte: Dokumente, die den Bauherrn kennzeichnen (in den ehemaligen Abt-Räumen), die wichtigen Prandtauerbauten, die in geschlossenen Gruppen mit Großfotos, Faksimiles der Zeichnungen, Ausstattungsgegenständen und Modellen für Altäre präsentiert werden. Ein anderer Raum zeigt Beispiele von Malerei aus Prandtauers Kreis, unter denen Bilder von Rottmayr, Troger, Amigoni und Altomonte dominieren, alle gut ausgewählt und bestens konserviert. Schließlich, zum Abschluß der Reihe der mehr anmutige als bedeutende Gartenpavillon mit den grotesken Fresken Johann Bergls. Ohne Zweifel sind einige der Werkgruppen neben diesen großen Schwerpunkten von zu geringem Gewicht. Was bei Ausstellungen im europäischen Rahmen wie der Rokoko-Ausstellung in München vor zwei Jahren möglich ist, kann man nicht ohne weiteres auf einen kleineren Kunstkreis mit dem gleichen Schema übertragen. Sieht man von diesen, durch das Programm gegebenen Ausweitungen ab, so ist die Melker Dokumentation durchaus geeignet, am Einzelfall eines Architekten und weniger Architekturbeispiele das hohe Niveau und die Vielfalt des deutschen Barock zu spiegeln.

Heinz Spielmann

BÜCHER

Fleur Cowles: **DER FALL SALVADOR DALI**
Verlag Albert Langen — Georg Müller, München.

Von diesem spanischen Maler gibt es in Deutschland noch keinen Bildband, der es erlaubte, einen genauen Überblick über das Werk zu gewinnen. Insofern ist die Tatsache, daß der Verlag Albert Langen — Georg Müller ein biographisches Buch über Dali vorlegt — das Original erschien 1959 unter dem Titel „The Case of Salvador Dali" in London — zu begrüßen. Handelt es sich aber wirklich um eine Biographie?

Freundschaftliche Zugeneigtheit genügt nicht für eine Lebensbeschreibung. Wir erhalten Reportage, Kompilation, eine Sammlung der Stimmen anderer, Meinung über Meinung — doch keine Deutung. Der Versuchung, Geschichten und Geschichtchen zu erzählen, ist Fleur Cowles ohne die Gabe der straffen Zusammenfassung, ja ohne Ironie, Witz oder distanzierende Pointierung erlegen. Nicht einmal amüsant möchte ich das Buch nennen, denn Anekdoten sollte man nicht aufblähen. Dies Buch ist allein erwähnenswert, weil es einem künftigen Dali-Biographen an einigen Stellen die Arbeit, Material zu sammeln, abgenommen hat. So interessiert es z. B., von der Freundschaft des Dichters Garcia Lorca zu Dali zu erfahren. Sie lernten sich als Studenten in Madrid kennen. Leider finden wir nur das Ende der 1926 geschriebenen „Ode an Dali" hier zitiert, die Bewunderung wie Kritik in schöner Verbindung enthält: „O Salvador Dali mit der olivenglatten Stimme! / Ich sag, was du und deine Bilder mir erzählen. / Ich preise nicht die unvollkommenen Farben deiner Jugend. / Doch ich besing das feste Ziel für deine Pfeile. / Ich besinge dein katalanisch feuriges Streben, / Deine Liebe für alles, was man erklären kann. / Ich besinge dein zartes, astronomisches Herz, / Das Herz einer fetten Ente und unverletzt. / Ich besinge die statuenhafte Glut, die du unaufhörlich suchst, / Die Furcht vor Emotionen, die dir auf der Straße begegnen. / Ich besinge die kleine Sirene der See, die dir zujubelt, / Auf einem Fahrrad von Korallen und Muscheln sitzend." Und zum Schluß: „Mögen die Spuren von Blut auf Gold / Das ewige Herz Kataloniens prägen. / Mögen die Sterne wie faltenlose Fäuste über dir leuchten, / Solange dein Malen, dein Leben blüht. / Schau nicht auf die Wasseruhr hautiger Schwingen, / Nicht auf die herbe allegorische Sense. / Halt deine Pinsel stets in den Wind / Und schau auf das Meer, von Schiffen und Seeleuten bevölkert." Dieses Gedicht dürfte allzu geschwinde Verächter des Dali'schen Werkes nachdenklich machen und ersetzt einen Band Pressestimmen. Dali war durch Lorca auch zum Dichten ermuntert worden.

Fleur Cowles schreibt: „Nach Lorcas Ansicht war Dali im Wesen ein literarisches Genie, das nebenher malte. Als sie die Akademie in Madrid besuchten, waren sie entschlossen, gemeinsam an einer Oper zu arbeiten, da diese musikalische Form eine ihrer Passionen war. Später entwarf Dali tatsächlich die Bühnenbilder für Lorcas Stück ‚Mariana Pineda' in Barcelona — doch es war ein Fehlschlag."

Als Dali von der Erschießung Lorcas durch die Nationalen erfuhr, rief er, der sich als einen Monarchisten bezeichnet und heute Francos Gunst besitzt, aus: „Das war gemeint, denn sie wußten genauso gut wie ich, daß Lorca seinem Wesen nach der unpolitischste Mensch der Welt war . . . die Leute töten sich gegenseitig nicht der Ideen wegen, sondern ‚aus persönlichen Gründen', aus Gründen der Persönlichkeit: und ebenso wie ich hatte Lorca eine überreiche Persönlichkeit und dadurch ein besseres Recht als die meisten Spanier, von Spaniern erschossen zu werden . . ." Das Gebiet um Dalis Haus in Port Lligat bei Cadaqués, Katalonien, hat Franco zum nationalen Naturschutzgebiet erklärt. Dadurch kann Dali dort ohne Furcht vor Störung oder baulicher Veränderung leben.

Als wissenswerte Neuigkeit erfahren wir, daß die Begegnung Dali — Sigmund Freud, von Dali schon immer als ein Faktum bezeichnet, doch von seinen Feinden beharrlich als freche Erfindung abgetan, tatsächlich stattgefunden hat. Richard Friedenthal, Verwalter des Nachlasses von Stefan Zweig, fand in der Korrespondenz dieses Schriftstellers mit Sigmund Freud den Beweis; es sind Briefe aus dem Jahre 1938. Woran sich zeigt, daß man einem Exzentriker nicht zu leichtfertig mißtrauen sollte. Man traf sich in Freuds Wohnung, und Dali machte während des Besuches eine Zeichnung von Freud, „die Zweig dem Älteren nicht zeigen wollte, da der hellsichtige Dali ein Bild des Todes dargestellt hatte". Der kurze, wichtige Brief Freuds, datiert vom 20. 7. 1938 und an Stefan Zweig gerichtet, lautet: „Wirklich, ich darf Ihnen für die Einführung danken, die die gestrigen Besucher zu mir gebracht hat. Denn bis dahin war ich geneigt, die Surrealisten, die mich scheinbar zum Schutzpatron gewählt haben, für absolute 'sagen wir 95% wie beim Alkohol' Narren zu halten. Der junge Spanier, mit seinen treuherzigen fanatischen Augen und seiner unleugbaren technischen Meisterschaft, hat mir eine andere Schätzung nahegelegt. Es wäre in der Tat sehr interessant, die Entstehung eines solchen Bildes analytisch zu erforschen. Kritisch könnte man doch noch immer sagen, der Begriff der Kunst verweigere sich einer Erweiterung, wenn das quantitative Verhältnis von unbewußtem Material und vorbewußter Verarbeitung nicht eine bestimmte Grenze einhält. Aber jedenfalls sind da ernsthafte psychologische Probleme." Dali hatte für diesen Besuch das Bild „Narzissus" mitgenommen. In dem Kapitel „Der Dali, den Paris kennenlernte", geht die Autorin auf den Surrealismus und Dalis Beziehung zu ihm näher ein.

Die Seiten, die Gala, der ungewöhnlichen Frau Dalis, seiner, wie wir erfahren, einzigen Frau und Managerin, gewidmet sind, erscheinen mir als die besten dieser Sammlung von Eindrücken oder Zeugnissen. Gala, gebürtige Russin, deren Gesicht und Namen man immer wieder auf seinen Bildern antrifft, war mit dem surrealistischen Dichter Paul Eluard verheiratet, als sie Dali kennenlernte. Sie wurde Dalis Idol, seine Ärztin wie Kritikerin, sie begleitet ihn überall hin. „Die beiden leben ausschließlich nach eigenem Plan zusammen, und dafür scheinen sie mit Freuden jede Buße zu zahlen."

Das, was Dali mit der Presse angestellt hat, zumal in Amerika, gleicht einem Feldzug. Und mir scheint, daß Dali als Sieger hervorgegangen ist. Eine Wendung etwa, daß die Journalisten ihn „gemacht" hätten, dürfte nur dann sinnvoll sein, wenn man viele dieser Berichter oder Kritiker als seine Instrumente versteht, die er durch seine Auftritte, Gags und Skandale in Bewegung hielt und hält. Das Mißverhältnis der Berichte über ihn zu der geringen Anzahl kritischer Analysen seines Werkes — das vorliegende Buch ändert an diesem Sachverhalt leider nichts — ist auffallend. Immerhin bereitet es einiges Vergnügen, daß dieser merkwürdige Zeitgenosse Salvador Dali aller Apparatur der Gruppen, der Nachrichtenmittel, ja des Kunsthandels überlegen blieb. Er treibt seine Spiele und kauft seine Gegner durch seine hohen Preise aus. So managt er sein Werk und verdeckt es zugleich. Ein Auftritt bringt ihn blitzschnell in aller Mund, permanent bleibt jedoch ein Mangel an Anerkennung aus dem Kreis der internationalen Kunstkennerschaft. Seine Mitteilungen über sich selbst sind so ausgiebig, daß er auch den neugierigsten Berichterstatter zu einer schmälernden Auswahl nötigt — sein Über-Angebot persifliert sozusagen die Versuche, seine Person auszubeuten. In einem Punkt, der wichtig für ihn ist, erfährt Dali offenbar keinerlei Echo: in seinen immer von neuem wiederholten Angriffen auf Picasso. Picasso schweigt. In einem Telegramm an Picasso heißt es: „Sie haben mit all der Heftigkeit Ihrer iberischen Anarchie die Grenzen und die letzten Konsequenzen erreicht, die Sie sich wünschten, indem Sie sie mit Ihrem Blut besiegelten. Nun bleibt uns nur noch eins: unsere Augen wieder Raffael zuzuwenden. Gott beschütze Sie!" Was aus diesem Augenaufschlag Dalis zu Raffael wird, nennen einige Kommentatoren so: „Nuklearmystik . . . Eine anscheinend irrationale Welt mit fotographischer Treue darstellen . . . Hokuspokus, mit höchster Sorgfalt gemalt oder geschrieben . . . Dali macht das Unmögliche plausibel, indem er es fast fotographisch getreu darstellt. . . . Alte Busenkommoden, Meeresoberflächen, schwarze Ameisen, Nasenkrücken . . . alles steigt poliert aus der vergrabenen Werkstatt seiner Seele hervor. Und alles hat Platz auf dem modernen Altar von Hochmut und Verlorenheit."

Die Illustrationen sind leider bis auf ein Bild in Schwarz-Weiß gehalten; man wünscht sich doppelt so viele, und man wünscht sie sich farbig. Zugunsten der Kommentierung des Lebens fanden zu wenige Abbildungen der Hauptwerke Aufnahme. Ein Bildband würde hier eine wirkliche Lücke füllen. Zwei amerikanische Veröffentlichungen, die auch die von Dali verfertigten Schmuckstücke umfassen, können als Anregung dienen.

Hans Joachim Sell

Lothar-Günther Buchheim: **DER BLAUE REITER**
330 S., 314 Abb., davon 114 Farbtafeln.
Verlag Buchheim, Feldafing, Ln. 96,— DM.

Im Zuge seiner Bemühungen um den deutschen Expressionismus legt der Buchheim-Verlag wohl seine bisher umfangreichste und gewichtigste Publikation von Dokumenten, farbigen Wiedergaben, Fotos und eingehenden Untersuchungen vor: eine Darstellung des „Blauen Reiters" und der „Neuen Künstlervereinigung München", deren Publikation ein in der Presse vielerörtertes gerichtliches Nachspiel um die Veröffentlichungsrechte hatte, aus der Buchheim als Sieger im Streit mit Frau Nina Kandinsky hervorging.

Warum sich der Autor einen Vorwortverfasser (H. K. Röthel) leiht, ist nicht ganz verständlich. Erst, nachdem man von diesem erfahren hat, daß „der Autor den Mut besessen hat, unbefangen und kritisch einer künstlerischen Welt gegenüberzutreten" und die Darlegung „übersichtlich und klar" sein soll, darf man dem Biographen des „Blauen Reiters" selbst begegnen. Einer Einführung in die Zeitsituation folgt die Betrachtung der einzelnen Mitglieder: eine konsequente Studie über Kandinsky, der Versuch einer erneuten Auseinandersetzung mit Marc und Macke, eine Würdigung Jawlenskys, Klees und — nicht so treffend — Kubins, ein Beitrag über Campendonk, in dem der Rang dieses Malers richtig eingeschätzt wird, eine mehr erzählende Schilderung der Lebens- und Schaffenswege Gabriele Münters und Marianne von Werefkins.

Durch die vielen Farbtafeln und eine sorgfältige Typographie unterstützt, entsteht ein lebendiger Eindruck von jener großen Zeit der Malerei dieses Jahrhunderts.

Auch dem Anmerkungsapparat ist Lob zu zollen. Nicht immer werden einer zusammenfassenden Untersuchung so umfangreiche biographische und bibliographische Fakten mitgegeben. Von hier aus werden auch wissenschaftlich genauere Einzelstudien möglich.

Ein solches Buch über die progressivste Künstlervereinigung der „Moderne" fehlte bisher.

K. G.

Marc Chagall: **MEIN LEBEN**
180 Seiten, 120 Abbildungen.
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart

Chagall schrieb diese autobiografischen Notizen in den Jahren 1921 und 1922 in Moskau, und sie sollten bereits kurz darauf im Berliner Verlag Cassirer erscheinen. Doch der Plan zerschlug sich, und Cassirer gab einzig eine Mappe mit zwanzig Radierungen heraus, die Chagall zur Illustration des Textes vorgesehen hatte. Erst 1931 kam die Schrift dann — in der Übersetzung von Chagalls Frau Bella — in französischer Sprache heraus. Diese Ausgabe dient der deutschen Übersetzung von Lothar Klünner als Grundlage, doch hat Chagall den Text noch einmal durchgesehen. Der Verlag Gerd Hatje legt „Mein Leben" nun in einer sorgfältig gedruckten Ausgabe mit den Illustrationen Chagalls — nahezu vierzig Jahre nach ihrer Konzeption — vor.
Man kann sich kaum eine schönere Entsprechung von malerischem und literarischem Werk denken als bei Chagall. Diese autobiografischen Skizzen sind geradezu erzählte Bilder, man könnte sagen Fabeln. Chagall kennt hier wie dort keine „richtige" Chronologie, es tauchen Gestalten auf, es werden Situationen dargestellt, Chagall greift vor, um dann an anderer Stelle wieder etwas nachzutragen, und doch ist diese Abfolge immer stimmig, weil sie die inneren Bezüge deutlich macht, weil evident wird, welche Erlebnisse zu einem bestimmten Zeitpunkt für den Maler lebendig und wichtig wurden.
Obwohl man davon sprechen kann, daß die Erinnerungen Chagalls an „Fabeln" anklingen, so legt er doch keinen verklärenden Glorienschein um die Geschehnisse, macht keine Anekdoten aus seinem Leben. Die Atmosphäre von Witebsk, des armen und armseligen Vaterhauses, das Leben in Petersburg und Moskau, die Übersiedlung nach Paris, Chagall verwischt nichts, beschönigt nichts, aber er schildert alles mit der warmen, teilnehmenden und liebevollen Aufmerksamkeit, die wir von seinen Bildern her kennen. Und man sieht voller Bewunderung, wie dieser Mann sich durch keine schlechten Lehrer, durch kein materielles Hindernis beeindrucken ließ und unbeirrt seinen ihm gemäßen Weg ging, ohne Eitelkeit, aber mit der Sicherheit und Besessenheit des Genies nur ein Ziel vor Augen.
„Mein Leben" ist eine Art Rückblick eines Malers, der sich durchgesetzt hat, der alle Stadien des Anfangens und des Suchens hinter sich brachte, der nun Rechenschaft ablegt über seine Vergangenheit, indem er sich bewußt werden will, welchen Weg er durchmessen hat, und die Position ausmißt, von der er nun aufbrechen kann. Er tut dies mit einer liebenswürdigen Gelassenheit, die den Leser bei der Lektüre den ernsten Hintergrund beinahe vergessen läßt. H. S.

Clemens Weiler: **ALEXEJ JAWLENSKY — LEBEN UND WERK**
333 Seiten, 35 Farbtafeln, 80 einfarbige Abbildungen, 500 Kleinabbildungen im Gemäldekatalog.
Verlag DuMont Schauberg, Köln, 56,— DM.

Dies ist nicht die erste Studie, die Clemens Weiler, der Direktor der Städtischen Gemäldegalerien in Wiesbaden, über Jawlensky schrieb. Der vorliegenden gingen kleinere voraus, aber sie alle scheinen sich in diesem prächtigen Werk zu einer Lebensarbeit des Verfassers vereinen zu wollen; denn hier liegt, jedenfalls dem Umfang des Materials nach, für Jahre das Standardwerk über diesen Maler vor. Weiler entfaltet das gesamte künstlerische Oeuvre Jawlenskys als einen „sichtbar gewordenen Individuationsprozeß, der in seiner Reinheit gemeingültigen Charakter annimmt". Der Interpret — leider im Stil nicht straff und streng genug gegenüber sich selbst — vermag das aus profunder Kenntnis der gesamten Zeit, ihrer geistigen Linien und Kreise, aus denen sich nun Jawlenskys Leistung dennoch wie eine seltene und magische Erscheinung erhebt. Hervorragende Farbtafeln und ein umfassender Anhang runden die Neuerscheinung trotz der erwähnten Mängel zu einem besonders schönen Kunstbuch. K. G.

UNTEILBARES SEIN
Aquarelle und Zeichnungen von Franz Marc
Verlag DuMont Schauberg, Köln, 48,— DM.

Sollte man von der verlegerischen Leistung dieses kostbaren Bandes oder von der reichlich reproduzierten Bildwelt Franz Marcs sprechen? Beides scheint hier nicht zusammen denkbar, und obwohl der Herausgeber Klaus Lankheit aus dem grafischen Werk Marcs weitgehend unbekannte Blätter wählte, sucht man vergeblich, trotz erneuter Bereitschaft, nach Überzeugungskraft der Bilder. Das liegt nicht nur daran, daß die hier ausgewählten Aquarelle und Guaschen Marcs nicht die Geschlossenheit seiner wichtigsten Ölbilder erreichen. Vielleicht ist das heutige Bildempfinden durch Kenntnisnahme so vieler Werke anderer Großer dahingehend erweitert, daß es Marcs Werk geringer einschätzt. Vielleicht verschob sich die gesamte Betrachtungsweise um Grade der Härte. Jedenfalls hat die symbolische Traumwelt Franz Marcs für Künstler und Kritiker allgemein an Überzeugung verloren. Das sollte eine Fachzeitschrift aussprechen können. Es schmälert in nichts die Verdienste, die sich Herausgeber und Verlag um die vorbildliche Ausstattung dieses Bandes erworben haben. Man hat hier verlegerisch klug einem immer noch anhaltenden breiten Bedürfnis entsprochen; denn die Welt Franz Marcs ist leicht zugänglich, seine Ausdrucksweise halbgegenständlich, und befriedigt für viele gänzlich ausreichend das „verstehende" Erwarten moderner Kunst. K. G.

Max Pechstein: **ERINNERUNGEN**
Mit 105 Zeichnungen des Künstlers.
Verlag Limes, Wiesbaden, 1960, 24,50 DM.

Max Pechstein war das Sonntagskind des deutschen Expressionismus. Er schreibt einmal, er möchte die Pinsel zerbrechen vor Wonne des Schaffens. So zählt er auch zu jenen, die einst die hergebrachte Form zerbrachen. Die Jugendjahre, die Zusammenarbeit mit den „Brücke"-Gefährten wird in diesen Erinnerungen lebendig, ein Aufenthalt in Paris (von dem man gerne mehr über seine Beziehungen zu den „Fauves" und seine hier nicht erwähnte Begegnung mit Derain erfahren hätte), sowie der bedeutsame Südsee-Aufenthalt werden einprägsam geschildert. Bis in die Zeit nach dem zweiten Weltkrieg reichen seine impulsiven Wort- und Bildaufzeichnungen. Das Vorwort zu den Erinnerungen schrieb L. Reidemeister, dem Zusammenstellung und Katalog der klug ausgewählten Zeichnungen zu danken sind. K. F. Ertel

J. G. van Gelder: **ZEICHNUNGEN UND GRAPHIK HOLLÄNDISCHER MEISTER AUS FUNF JAHRHUNDERTEN**
33 Seiten Text, 235 Abbildungen.
W. Goldmann-Verlag, München.

In diesem erfreulichen Buch vereinen sich herrliche Bilder mit präzisen Analysen. Sein Verfasser, J. G. van Gelder, ist Professor an der Universität Utrecht. Von überzeugender Wirkung ist die Auswahl der Blätter, von verläßlicher und übersichtlicher Art sind Interpretation und Anhang, von besonderer Güte Reproduktionen und Typographie. Das Bildmaterial ist aus zahlreichen Graphiksammlungen des In- und Auslandes mit Mühe zusammengetragen und reicht von H. Bosch bis P. Mondrian. Zwar wechseln in der historischen Reihung qualitativ stärkere und schwächere Leistungen ab, aber es ist nichts aufgenommen, was als Füllsel gelten müßte. Die Entwicklung niederländischer Zeichenkunst bildet einen erhabenen Bogen künstlerisch unmittelbarer Äußerungen, die in solcher Sicht und Ordnung erstmalig auf uns treffen. Solche Beiträge zur Kunstgeschichte sind leider Seltenheiten. K. G.

UNVERGÄNGLICHE MALEREI
Einführung von Prof. Maxim Dasio. 264 Seiten, 100 mehrfarbige Abbildungen, über 300 ganzseitige Reproduktionen.
Schuler Verlagsgesellschaft, Stuttgart, 48,— DM.

Dies ist eine Sammlung von Schulbeispielen der Malerei Europas von den Anfängen der Höhlenmalerei bis zu den Klassikern des 20. Jahrhunderts. Nicht ohne Absicht ist der Band so angelegt, daß er gleichzeitig in Schulen für den Kunstunterricht verwendet werden kann. Allerdings hat sich hier die Mappe mit den handlichen Einzelblättern bewährt, wie sie der Verlag gleichzeitig herausgibt. Jedes Blatt zeigt eine farbige Reproduktion auf getöntem Kunstdruckpapier. Auf der Rückseite des Blattes befinden sich kurze biographische Angaben über den Maler und Hinweise zum Verständnis seines Werkes. Die Bildbeschreibungen halten sich bei gelegentlichen Ausflügen in die literarische Deutung vornehmlich an die Bestimmung der Farbwerte und beachten weniger formale Qualitäten. So erklärt sich auch, daß bei der Auswahl der Bilder aus dem 20. Jahrhundert kein einziges rein kubistisches Werk zu finden ist. Wo eine Landschaft von Cézanne gezeigt wird, sind lediglich Kontrapunkte und Harmonien der Farben herausgehoben. Der Text des Bandes vermittelt ein allgemeines Wissen um die kunsthistorischen und persönlichen Hintergründe der Werke, ohne eine genügende Analyse der Bildelemente. Äußerst sorgfältig sind Druck und Farben des Buches und seiner Abbildungen. K. S.

Hermann Schnitzler: **RHEINISCHE SCHATZKAMMER**
Bd. I, 37 S., 166 Bildseiten. Bd. II, 53 S., 164 Bildseiten
Schwann Verlag, Düsseldorf.

Die Schatzkammern der rheinischen Dome und Klöster bergen mittelalterliche Werke von unvergleichlichem Rang und großer Fülle; im niederrheinischen Raum um Köln haben sich beispielsweise mehr Reliquienschreine erhalten als in allen anderen Landschaften und Ländern Europas zusammen zu finden sind. Hermann Schnitzler hatte den naheliegenden, aber niemals verwirklichten Gedanken, diese Schätze zusammenzustellen und erneut kunsthistorisch zu untersuchen. Das Ergebnis legte er bisher in zwei monumentalen Bildbänden vor. Sie haben einen kurzen Text, der die Absichten und die Akzente der Arbeit skizziert und einen ausführlichen Katalog, der jedes Werk beschreibt, das in den großen Bildtafeln, zumeist nach neuen Aufnahmen von Ann Bredol-Lepper gefertigt, vorgestellt wird. Elfenbeinarbeiten, Buchmalereien, Textilien und Goldschmiedearbeiten aus karolingischer, ottonischer und romanischer Zeit, rheinischen Ursprungs oder fremder Herkunft in rheinischem Besitz aus Trier, Limburg, Aachen, Essen, Mönchengladbach, Siegburg und Xanten, zum Teil noch am Ort, zum Teil in der Welt verstreut, erhalten in der imaginären Schatzkammer Schnitzlers ihren Platz. Der Kunstfreund hat ein fundiertes Schaubuch in der Hand, das ihm die Werke so

nahe rückt, wie er den Originalen kaum jemals kommen kann, der Fachmann findet in dem ausführlichen Katalog neue Einsichten und Entdeckungen und eine knappe Zusammenfassung der Literatur und des Wissens über die Werke. Wir halten es für voreilig, sich mit den Daten und Zuschreibungen Schnitzlers jetzt schon auseinanderzusetzen. Damit sollte man warten bis der angekündigte Textband vorliegt. Man darf dem Autor zutrauen, daß er sie ausführlich und genau zu begründen weiß. Statt ins Ungewisse zu kritisieren, wollen wir uns uneingeschränkt über diese Schatzkammer freuen, mit der Schwann in Düsseldorf seine Publikationen zur rheinischen Kunstgeschichte großartig fortsetzt. Anton Henze

SCHRIFTTUM ZUR DEUTSCHEN KUNST DES XX. JAHRHUNDERTS. Band 1.
Bearbeitet von Ernst Thiele.
Eine Bibliographie des deutschen Kunstrats, 1960.

Dieses Buch leitet die Herausgabe einer mehrbändigen Bibliographie ein, die das im In- und Ausland seit 1945 erschienene Schrifttum umfassen soll. Die vorliegende Publikation enthält die monographischen Arbeiten und Sonderveröffentlichungen zum Oeuvre der einzelnen Künstler. Ein zweiter Band, der das allgemeine Schrifttum, die Kunstrichtungen und Künstlergruppen umfassen soll, wird demnächst erscheinen. Eine weitere Übersicht, die auch Aufsätze und Kataloge berücksichtigt, ist geplant. Im ganzen ein Unternehmen, für dessen entsagungsvolle Bearbeitung man Ernst Thiele Dank zollen muß. K. F. Ertel

NEUE MÖBEL 4, herausgegeben von Gerd Hatje.
347 Schwarz-weiß-Abbildungen, 162 Seiten, Gzln., 32,50 DM.
Hatje-Verlag, Stuttgart.

Etwa alljährlich erscheint ein Band dieser Reihe, die über die Spitzenleistungen der Möbelindustrie mit reichem Anschauungsmaterial referiert. Entscheidend war bei der Auswahl der Abbildungen gestalterische Qualität abseits vom Konfektionären und Modischen. So ist auch an den Beispielen dieses Buches wieder Sachlichkeit und Reinheit der Formen abzulesen, ohne Abschweifung in Verschnörkelungen jener unechten Art, wie sie im Einzelhandel der heutigen Möbelindustrie sich neben einwandfreien Formen durchsetzen und als „modern" behaupten. Die betonte Sachlichkeit erweckt notwendig den Eindruck einer gewissen Kühle und Unwohnlichkeit. Bedenkt man aber, daß die gezeigten Stücke lediglich Elemente der Raumgestaltung bedeuten, so ist es einleuchtend, daß erst die Persönlichkeit des Menschen, der die Möbel in Gebrauch nimmt und mit ihnen umgeht, mit diesen Elementen eine originäre Wohnkultur zu schaffen vermag. K. S.

KALENDER MIT 12 BLATT ORIGINAL-GRAPHIK, herausgegeben von der Galerie Müller, Stuttgart.
30 num. Künstlerexemplare, 30 num. Verkaufsexemplare, jedes Blatt signiert. Format der Graphiken: 34x34 cm; Blattgröße 34x48 cm. 240,— DM.

Da im vergangenen Jahr das Experiment der Stuttgarter Galerie Müller, einen Kalender mit 12 Serigraphien herauszubringen, gelang, erschien eine Wiederholung des Versuchs am Platz. Während der erste Kalender sich auf Serigraphien beschränkte, die nach Handzeichnungen hergestellt waren, handelt es sich bei der neuen Ausgabe um eine Sammlung von Originalgraphik verschiedener Techniken, und zwar um 6 einfarbige, 2 zweifarbige und 2 dreifarbige Lithographien sowie um je eine einfarbige und dreifarbige Serigraphie. Bei einem Gesamtpreis von 240,— Mark für den Kalender kostet somit das Einzelblatt 20,— DM, weniger als die Hälfte dessen, was ein Einzelblatt im allgemeinen zu kosten pflegt.
Gegenüber dem ersten Kalender hat sich die Auswahl der Maler und Grafiker geändert; sie ist nicht mehr auf Maler der „informellen" Kunst beschränkt, sondern bezieht auch andere Tendenzen mit ein, in einigen Beispielen selbst junge Künstler des europäischen Auslandes. Einige Namen finden sich erneut, so die von Dahmen, Kirchberger, Pfahler und Brüning. Dahmen steuert eine seiner Lithographien bei, die schon wegen ihrer versierten graphischen Technik bemerkenswert erscheinen; Pfahler und Kirchberger zeigen an ihren Farblithographien, daß ihre Entwicklung seit dem vergangenen Jahr einen sehr positiven Verlauf nahm und daß auch von einer tachistischen Basis aus eine neue Malerei entwickelt werden kann, ohne in Klischees oder regressive Programme zu verfallen. Das Blatt Peter Brünings ist sicher angelegt, aber nicht frei von einer gewissen Routine. Die Spannweite des Kalenders erweist sich nicht zuletzt dadurch, daß sowohl einer der ersten deutschen Tachisten, Hermann Bartels, wie einer der jüngeren „Konkreten", Otto Piene (beide Jahrgang 28), sowohl der zu den jüngsten zählende Horst Antes (geb. 1936) wie der arrivierte Rupprecht Geiger (geb. 1908) vertreten sind. Mit Emil Cimiottis Serigraphie erscheint wenigstens andeutungsweise auch ein Beitrag der neueren Plastik.
Die Ausländer dieser Blätterfolge sind bei uns noch so gut wie unbekannt. Der Jugoslawe Batto Mihailowitch (geb. 1923) und der Ungar Attila Biró (geb. 1931) haben sich der „École de Paris" angeschlossen und dort auch Beachtung gefunden. Bepi Romagnoni (geb. 1930) versucht eine Verbindung von gegenständlichen Assoziationen und ungegenständlichen Mitteln, die in dieser Form stellvertretend für manche Versuche jüngerer italienischer Maler stehen kann.
Der Kalender, der so gegliedert ist, daß nie ähnliche Blätter aufeinander folgen, besitzt eben wegen der relativ großen Streuung über den ästhetischen Reiz hinaus eine dokumentarische Bedeutung. Auch der flüchtige Beobachter wird bemerken, daß die diesjährige Auswahl durchaus der Situation der Malerei entspricht, die nicht mehr ausschließlich durch den Tachismus und seine Randerscheinungen bestimmt ist. Nach einem gewissen zeitlichen Abstand wird diese Veränderung der Situation sicher noch deutlicher als heute bemerkt werden, erst recht dann, wenn auch in den nächsten Jahren ähnliche Kalender erscheinen könnten.
Heinz Spielmann

EINGEGANGENE BÜCHER

(Besprechung vorbehalten)

Giuseppe Fioco: **GIOVANNI BELLINI**
48 Farbtafeln, 45 Schwarz-Weiß-Abb. 98,— DM
Verlag Andreas Zettner, Würzburg.

Palle Nielsen: **ORFEUS OG EURYDIKE**
53 Linolschnitte, Preis D. cr. 450,00
Hans Reitzel's Forlag, Kopenhagen.

PAUL CEZANNE, Einführung von Paul Portmann
6 Farbtafeln, Kart. 15,— DM
GIOVANNI SEGANTINI,
Einführung von Gottardo Segantini
6 Farbtafeln, Kart. 15,— DM
OSKAR KOKOSCHKA, Landschaften II,
Einleitung von Paul Westheim
6 Farbtafeln, Kart. 15,— DM
Rascher-Verlag, Zürich.

Arno Schönberger/Halldor Soehner:
DIE WELT DES ROKOKO
104 S. Text, 49 Farbtafeln, 267 Schwarz-Weiß-Abb., 77 Strichätzungen, Ln. 88,— DM
Verlag Georg D. W. Callwey, München.

Robert Goldwater: **PAUL GAUGUIN**
144 S. 48 Farbtafeln, 57 Textabb. Ln. 34,50 DM
Verlag DuMont Schauberg, Köln.

Yukio Yashiro/Peter C. Swann: **JAPANISCHE KUNST**
42 Farbtafeln, 134 Abb. Ln.
Droemersche Verlagsanstalt Knaur Nachf., München.

MEISTERWERKE AUSSEREUROPÄISCHER KUNST
mit Beiträgen von Herbert Härtel, Ernst Kühnel, Anton Moortgat, Hans Wolfgang Müller, Werner Speiser, Heinrich Obbelche-Doering
392 S., 76 Farbtafeln, 116 Kunstdrucktafeln, Ln. 58,— DM
Safari-Verlag, Berlin.

Umbro Apollonio/Michel Tapié: **FRANCESCO SOMAINI**
mit Schwarz-Weiß-Abb. Ln.
Editions du Griffon, Neuchâtel.

Ramond D. Faraldo:
ESPECTACULO DE LA PINTURA ESPANOLA
210 S. Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Editorial Cigüena, Madrid.

Fritz Kühn: **STAHL- UND METALLARBEITEN**
mit zahlreichen Abbildungen, Ln.
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen.

Hermann Leisinger: **ROMANISCHE BRONZEN**
Kirchentüren im mittelalterlichen Europa Schwarz-Weiß-Abb., Ln.
Europa Verlag, Zürich.

Hans F. Secker: **DIEGO RIVERA**
316 S. mit vielen Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Verlag der Kunst, Dresden.

Eve Borsook: **THE MURAL PAINTERS OF TUSCANY**
120 farbige und Schwarz-Weiß-Illustrationen, Ln.
Phaidon Press, London, 1960.

Arve Moen: **EDVARD MUNCH**
Seine Zeit und sein Milieu
Tiere und Landschaft
Der Künstler und die Frauen
Alle drei Bände mit farbigen und Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Verlag F. Bruckmann, München.

Eduard Hüttinger: **VENEZIANISCHE MALEREI**
79 Text- und 104 Bildseiten, Kart.
Büchergilde Gutenberg, Zürich.

SAFARI KUNSTREIHE

R. H. Wilenski: **DEGAS**

Rodrigo Moynihan: **GOYA**
Nina M. Davies: **ÄGYPTISCHE WANDMALEREI**
Bernhard Borchert: **MODIGLIANI**
Herbert Read: **GAUGUIN**
P. Courthion: **DUFY**
Michael Ayrton: **MARC CHAGALL**
Adrian Stokes: **CEZANNE**
David Lewis: **MONDRIAN**
Alle Bände mit 10 Farbtafeln, Kart. 6,80 DM
Safari-Verlag, Berlin.

Georg Schmidt: **FRANZ MARC** und die deutsche Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts mit farbigen Abb.
Safari-Verlag, Berlin.

Werner Speiser:
MEISTERWERKE CHINESISCHER MALEREI
7 Farbtafeln, 64 Schwarz-Weiß-Abb. Ln. 29,80 DM
Safari-Verlag, Berlin.

HAUSGEBETE UND HAUSGOTTESDIENST
mit mehrfarbigen Handätzungen von Max Hunziker, kartoniert
Zwingli-Verlag, Zürich

GRAFIK von Albert Stuwe
Einführung von Egon Ahlmer
Schnell-Druck, Warendorf.

Wolfgang Braunfels: **MEISTERWERKE EUROPÄISCHER PLASTIK** von der Antike bis zur Gegenwart
274 S. mit farbigen und Schwarz-Weiß-Reproduktionen, Ln.
Atlantis-Verlag, Zürich.

Christoph Meckel: **MOEL**
mit Schwarz-Weiß-Reproduktionen
Verlag Heinrich Ellermann, Hamburg und München.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

PERSONALIA

Der Verleger Waldemar Klein, Gründer der Zeitschrift „Das Kunstwerk", wurde von der Technischen Hochschule in Karlsruhe zum akademischen Ehrenbürger ernannt.

Dr. Leopold Zahn wurde vom Bundespräsidenten der Republik Österreich das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst verliehen. In der vom österreichischen Botschafter in Bonn, Josef Schöner, übermittelten Urkunde heißt es: „Ich freue mich, daß Ihnen auf diese Weise auch eine sichtbare Würdigung Ihrer großen Verdienste um die Kunstwissenschaft und um die Vertretung der österreichischen kulturellen Anliegen zuteil wurde. Ich sehe in Ihnen nicht nur einen Mann großen internationalen Formats und Könnens auf Ihrem speziellen Gebiete, sondern auch einen der liebenswürdigsten und markantesten Repräsentanten Österreichs in der Bundesrepublik."

Der Maler Hans Purrmann, Montagnola, wurde mit der Plakette der Freien Akademie der Künste in Hamburg für 1960 geehrt.

Prof. Max Bill wurde vom Magistrat der Stadt Zürich mit Entwürfen für eine neue Hochschule für Gestaltung in Zürich beauftragt.

Der Maler Gerhard Hoehme wurde an die Staatliche Kunstakademie Düsseldorf als Leiter einer Malklasse berufen.

Auf dem 8. Deutschen Kunsthistorikertag in Basel wurde Prof. Dr. von Einem vom Kunsthistorischen Institut der Universität Bonn zum Ersten Vorsitzenden des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker gewählt.

Einem Ruf an die Werkkunstschule Darmstadt folgten der Grafiker F. Fischer-Nosbisch und der Formgestalter Dr. Ing. H. G. Pfaender.

Der Bonner Maler Johannes Schreiter wurde als Dozent an die Bremer Werkkunstschule berufen. Er wird dort eine Malklasse leiten.

PREISE

Karel Appel, der in Paris lebende holländische Maler, erhielt den Internationalen Guggenheim-Preis 1960 (10 000 Dollar) für sein Bild „Frau mit Strauß".

Die Gewinner des Deutschen Kunstpreises der Jugend, diesjährig für Plastik und Grafik ausgeschrieben, sind: Paul Wunderlich, für seinen Litho-Zyklus „20. Juli 1944" und das Farblitho „Semper idem" mit 5000 DM prämiert, und die Plastiker Lothar Fischer und Karl-Heinz Droste (je 2500 DM). Ein Zusatzpreis von 2000 DM für den besten baden-württembergischen Künstler fiel an den Bildhauer Franz Bucher. Die zum Wettbewerb zugelassenen Arbeiten sind in der Mannheimer Kunsthalle ausgestellt.

Die Stadt München hat ihre Förderungspreise 1960 für Verdienste um das kulturelle Schaffen in den Bildenden Künsten dem Maler Hans Platschek und dem Plastiker Fritz König zuerkannt.

Den Kunstpreis des Landes Schleswig-Holstein erhielt der Kieler Stadtbaudirektor und Universitätsprofessor Herbert Jensen.

Ossip Zadkine wurde für sein bildhauerisches Werk der französische „Grand Prix National des Arts" verliehen.

Im Architekten-Wettbewerb für den Bau einer Kunsthalle in Düsseldorf wurde der Entwurf von Dipl.-Ing. Bruno Dammann mit dem 1. Preis (10 000 Mark) ausgezeichnet.

Die Internationale Jury der 12. Triennale Mailand 1960 (Deutsches Mitglied Hans Schwippert) hat Deutschland den Großen Preis der Triennale 2-fach, die Goldmedaille 6-fach und die Silbermedaille 9-fach zuerkannt. Die Deutsche Abteilung (Kommissar der Bundesregierung: Mia Seeger, Rat für Formgebung) erhielt die Goldmedaille.

Der Bildhauer Prof. Toni Schneider-Manzell, Salzburg, erhielt den Oberschwäbischen Kunstpreis 1960. Die Verleihung ist mit einer Ausstellung des Künstlers in der Galerie „Die Fähre" in Saulgau verbunden.

ALLGEMEINES

Ein Museum für antike Kunst soll mit finanzieller Hilfe der Stadt Frankfurt a. M. in Israel errichtet werden. Geplant sind vier um ein Atrium gruppierte Pavillons im Nationalpark von Beith Shean. Frankfurt will mit seiner Spende vor allem jener eigenen jüdischen Mitbürger gedenken, die zur Gründung der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität beitrugen.

„Quellen des Zwanzigsten Jahrhunderts" nennt sich eine dokumentarische Ausstellung des Europa-Rates im Pariser Museum für Moderne Kunst. Sie spiegelt alle bedeutenden Stilbewegungen der Moderne bis 1918.

Das National-Museum für moderne Kunst in Tokio zeigte bis Anfang Dezember die 2. Internationale Biennale für Grafik 1960. Deutsche Teilnehmer waren: R. Geiger, K. Jürgen-Fischer, E. W. Nay, H. Ober, H. Platschek, W. Schreib, E. Schumacher, K. R. H. Sonderborg und H. Trier.

„Die Zwanziger Jahre" lautete das Thema des 3. Geisteswissenschaftlichen Kongresses, der Ende November in München tagte. Prof. S. Giedion hielt einen Vortrag über Fragen des Bauhauses.

Das von Marc Chagall für das Foyer des Großen Schauspielhauses in Frankfurt a. M. geschaffene Wandbild wird samt Entwürfen zur Zeit in einer Ausstellung gezeigt.

Eine „Deutsche Akademie für Farbenpsychologie" wurde in Bonn vom Vorstand des „Studienkreises Mensch und Farbe e. V." gegründet. Die Akademie, eine Gesellschaft für Forschung und Lehre, widmet sich auf wissenschaftlicher Grundlage der Erforschung des gesamten Beziehungsfeldes Mensch und Farbe. Vorläufiger Präsident ist Dr. Sigurd Hild, ständige Mitglieder sind die jeweiligen Vorsitzenden des Studienkreises, zur Zeit Dr. Franz Gehrmann und J. H. Rüterbories.

AUSSTELLUNGEN

Aachen
Suermondtmuseum, Wilhelmstr. 18: Dezember „Aachener Künstlerbund 53".

Aschaffenburg
Galerie 59 „Im Frohsinn, Weißenburger Str.: Bis 21. 12. „Bernd Berner und Lothar Quinte, Gemälde, Gouachen".

Baden-Baden
Staatliche Kunsthalle, Lichtentaler Allee: Bis 31. 12. „Alfred Lörcher, Plastik, Zeichnungen — Gabriele Münter, Gemälde, Aquarelle — Emy Roeder, Plastik, Zeichnungen".

Berlin
Galerie am Abend, Bln.-Friedenau, Wielandstr. 8: Bis 6. 1. 61 „Gruppe junger deutscher Künstler und Künstlerinnen".
Haus am Waldsee, Berlin-Zehlendorf, Argentinische Allee 30: Bis 23. Dezember „Generation um 1930 — Berliner Maler und Bildhauer".
Galerie Schüler, Kurfürstendamm 51: 15. 11.—24. 12. „Abonnement-Ausstellung unter Beteiligung führender Berliner und westdeutscher Künstler".

Bochum
Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 19. 11. 60 bis 1. 1. 61 „Lebendiges Metall", kunsthandwerkliche und künstlerische Metallarbeiten vom 13. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Braunschweig
Kunstverein Haus SALVE HOSPES: Bis 11. 12. „Paul Mansouroff, Paris". Im Studio „Jupp Lückeroth".
Galerie Rolf Schmücking im Herzog A. Ulrich-Museum: Ab November „Grafik von Massimo Campigli".

Bremen
Galerie Schnoor, Schnoor, 39: Bis 30. 12. „Georg Golunski — Malerei".

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: Bis 26. 12. „Novumgrafik (angewandte zeitgenössische Grafik von 9 Künstlern)".
Kunsthalle am Steubenplatz: 19. 11. bis Anfang Januar 61 „Bruno Cassinari".
Auf der Mathildenhöhe: 27. 11.—18. 12. „Künstler-Weihnachtsmesse".
Darmstädter Galerie, Wilhelminenstr. 2, Palaisgarten: 16. 11.—10. 12. „Hans-Ulrich Rietz, Gudrun Otto" (Malerei-Schmuck).

Düsseldorf
Kunstkabinett Hans Trojanski, Blumenstr. 11: Nov./Dez. „Niederländer des 17. Jahrhundert, Malerei und Skulpturen".
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Ab November „Mack".
Kunstmuseum, Ehrenhof: 15. 12. 60—29. 1. 61 „Sammlung G. David Thompson, Pittsburgh — Kunst des 20. Jahrhunderts".

Duisburg
Duisburger Sezession im Städt. Museum, Gustav-Freytag-Straße 8: 26. 11.—11. 12. „Salzburger Künstlervereinigung".

Essen
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 30. 11.—4. 1. 1961 „Weihnachtsausstellung Essener Künstler, Schwedische Grafik und Kurt Lewy".
Galerie Van de Loo, Hans-Luther-Str. 17: Bis 9. 1. 61 „Andre Thomkins — Lackskins Standard Oils Charnieres".
Galerie Rudolf Zwirner, Am Folkwang-Museum, Kahrstr. 54: Ab 25. 11. „Aquarelle, Mischtechniken und Grafiken von E. W. Nay und Josef Fassbender".
Galerie Schaumann, Hans-Luther-Str. 21: 12. 1. bis 10. 2. 61 „Grete Rikko, New York — Gouachen und Collagen".

Frankfurt a. M.
Galerie Gerd Rosen, Wiesenhüttenstr. 11: Ab 17. 11. „Dietmar Lemcke, Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen 1956—60".
Galerie am Dom, Saalgasse 3: Ab 15. 11. „Kollektivausstellung Fried. Knödler, Gemälde".
Historisches Museum, Saalhof-Saalgasse 31 (Bernusbau): 3. 12.—15. 1. 61 „Bunte Welt des Puppenspiels".
Galerie Olaf Hudtwalcker, Jazzhaus, Kl. Bockenheimer Str. 12: Bis 10. 1. 61 „Aquarelle 1960 von Heinz Kreutz".
Graphisches Kabinett Karl Vonderbank, Goethestr. 11: Bis 30. 11. „Marc Chagall". 1. 12.—31. 12. „Moderne Französische Grafik".
Städelsches Kunstinstitut, Schaumainkai 63: 18. 11. bis 10. 12. „Commedia dell'Arte — das für das Schauspielhaus-Foyer bestimmte Gemälde mit dazugehörigen Skizzen von Marc Chagall".
Galerie Daniel Cordier, Taunusanlage 21 (Opernplatz): 18. 11. 60—15. 1. 61 „Dado".
Zimmergalerie Franck, Vilbeler Str. 29: 17. 11. bis 20. 12. „Horst Bienek mit Sandbildern aus Rom, Zeichnungen".
Kunstverein, im Haus Limpurg-Römer: Bis 23. 12. „Heinrich Campendonk 1889—1957, Gedächtnisausstellung".

Hagen
Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hochstr. 73: Bis 1. 1. 61 „Sammlung Butz". 8. 1.—5. 2. 61 „Ausstellung des grafischen Werkes von Prof. Willi Baumeister".

KAFFEE HAG

mit BeHAGen genießen

Hamburg
Galerie Brockstedt, Warburgstr. 33: Nov.—Dez. „Siegfried Klapper".
Bücherhalle Winterhude, im Planetarium: 23. 11. bis 31. 12. „Anna Andersch, Tafel- und Wandbilder, Glasfenster".

Hannover
Kestner-Gesellschaft e. V., Warmbüchenstr. 8: 12. 12. 60 bis 22. 1. 61 „Pierre Soulages".
Galerie Seide, Schwarzer Bär, Deisterstr. 19: Ab 22. 11. „Plastik und Federzeichnungen von Eva Niestrath-Berger, Farbtafeln von Dietrich Helms".

Heidelberg
Kunstkabinett Dr. Hanna Grisebach, Karl-Ludwig-Straße 6: Dezember „Helmut Lander, Mosaiken, Glasfenster".
Heidelberger Kunstverein, Hauptstr. 97: 8. 1.—12. 2. 61 „Oskar Kokoschka, Zeichnungen, Aquarelle, Druckgrafik".

Herne i. Westf.
Galerie Heymer, Im Hallenbad: 12. 12.—23. 12. „Klaus Jürgen-Fischer, Gefaltete Flächen".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 23. 11.—22. 12. „Weihnachtsausstellung d. Arbeitsgemeinschaft Kunsthandwerker der Pfalz mit Gästen".

Köln
Galerie Änne Abels, Wallrafplatz 3: 10. 11.—8. 12. „Alberto Burri". 10. 12.—28. 1. 61 „Gabriele Münter".
Galerie Der Spiegel, Richartzstr. 10: Dezember „Gerhard Wind, Blätter und Bilder".
Herdersche Buchhandlung, Komödienstr. 11, Burgmauer 8 (am Dom): Z. Zt. „Marc Chagall, Dessins pour la Bible".
Galerie Küppers, An St. Agatha 41: Bis 10. 1. 61 „Gustav K. Beck, Gemälde und Gouachen".

Mainz
Neue Gruppe Rheinland-Pfalz, Haus am Dom: 4. bis 23. 12. „Schwarzweiß und Monochrom, Malerei, Grafik und Plastik".
„Katakombe", Kaiserstr. 10: Bis 23. 12. „Prüstel, Roosen, Stark — Malerei und Grafik".

Mannheim
Städt. Kunsthalle, Am Wasserturm: 17. 12. 60 bis 22. 1. 61 „Marc Tobey — Gemälde, Gouachen". 4. 2.—5. 3. 61 „Berto Lardera — Plastik".

Mülheim an der Ruhr
Schloß Styrum-Museum: 19. 11.—31. 12. „Ausstellungsgemeinschaft Mülheimer Künstler — Gemälde, Grafik, Plastik, Keramik".

München
Haus der Kunst, Prinzregentenstr. 1: Bis 11. 12. „Henry Moore".
Galerie Günther Franke, Äußere Prinzregentenstr. 4: Ab 10. 12. „Xaver Fuhr, Aquarelle 1959—60".
Galerie Wolfgang Gurlitt, Galeriestr. 2 B: 17. 11. bis 12. 12. „Hedw. v. Branca". „Stierkampf: Grafik von Picasso, Goya, W. Geiger". „Albert Fürst, Gemälde — Gouachen".

Münster i. Westf.
Galerie Clasing, Kuhstr. 5: Bis 10. 12. „Neueröffnung Cabinet: „Franz A. Homoet".

Oldenburg
Kunstverein, Im Schloß: Bis 1. 1. 61 „G. Bakenhus, Gemälde, Skizzenbücher, Zeichnungen".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum, Sol.-Gräfrath: Bis 29. 1. 61 „Joachim Berthold, Plastik". Bis 26. 12. „Julo Levin, Gemälde". Bis 29. 1. 61 „Josef Wedever, Gemälde".

Stuttgart
Landesgewerbeamt Baden-Württemberg und Arbeitsgemeinschaft des deutschen Kunsthandwerks, Stuttgarter Liederhalle, Berliner Platz 1: 25. 11. 60 bis 12. 3. 61 „Internationales Kunsthandwerk 1960", 14 Nationen.
Galerie Müller, Hohenheimer Str. 7: 18. 11.—20. 12. „Georg Karl Pfahler".
Galerie Senatore, Weberstr. 59: Ab November „Hsiao Chin".
Galerie Lutz & Meyer, Tübinger Str. 13/15: 3. 12. bis 31. 12. „Heinz E. Hirscher — Montagen, Collagen, Zeichnungen".

Tübingen
Kunstverein im Städt. Ausstellungsraum, Brunnenstr.: 16. 11.—11. 12. „Altperuanische Kunst".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 2.—23. 12. „Ölbilder und Zeichnungen von Carl Buchheister, Hannover".
Nassauischer Kunstverein, Städt. Museum: Bis 8. 1. 61 „Jos. Hegenbarth — Hans Theo Richter".
Das Atelier Christa Moering, Martinstr. 6: Bis 23. 12. „Steindruckmalereien von Christian Kruck".

Wilhelmshaven
Verein der Kunstfreunde, Viktoriastr. 1: Dezember „Gemälde, Pastelle und Wandteppiche von Ida Kerkovius".

Witten
Märkisches Museum, Husemannstr. 12: 27. 11.—18. 12. „Antonius van der Pas, Gemälde — Claude Assian, Gemälde".

Wuppertal-Barmen
Galerie Palette, Ring Bildender Künstler, Röderhaus, Sedanstr. 68: Ab 4. 12. „Das rote Bild — Gemälde, Grafik".

Wuppertal-Elberfeld
Galerie „Parnass", Morianstr. 14: Bis 10. 1. 61 „Irmgart Wessel-Zumloh, Ölbilder".

Ulm
Kunstverein E. V., Im Schwörhaus der Stadt Ulm: 3. 12. 60—2. 1. 61 „Moderne französische Meister".

AUSLAND

Amsterdam
Stedelijk-Museum: 4. 11.—12. 12. „Jan Dubuffet".

Barcelona
Exposicion en Sala Gaspar, Consejo de Ciento, 323: „Moderne Malerei."

Basel
Galerie Riehentor, Riehentorstr. 14: Bis 30. 12. „Aquarelle — Weihnachtsausstellung".
Galerie d'art moderne, 5, Aeschengraben: 7. 1. bis 16. 2. 61 „Paul Kallos".

Brüssel
Galerie Smith, 42, rue Van Eyck: Dezember „Verheyen, Gemälde".

London
ICA Gallery 17—18 Dover Street: Ab 21. 12. „Picture fair 9".
Galerie Gimpel Fils, 50 South Molton Street: Ab 8. 11. „Hans Hartung".
Beaux Arts Gallery, Bruton Place w. 1: 22. 11. bis 20. 12. „Craigie Aitchison".

Madrid
Museo de Arte Contemporáneo: zur Zeit „3 nordamerikanische Maler in Spanien; Wicht Narotzky Ulbricht".

Mailand
Galleria d'Arte del Naviglio, Via Manzoni, 45: zur Zeit „Toti Scialoja".
Galleria del Grattacielo, Via Palestro Legnano: Ab 20. 12. „Renato Volpini".
Galleria Pagani, Via Brera 10: Dezember „Hans Richter 1960".
Galleria delle Ore, Via Fiori Chiari, 18: Dezember „Rosello".

New York
Guggenheim-Museum: zur Zeit „International Award Exhibition. Henry Moore's Figure 1956—60".
Betty Parsons Gallery, 15 East 57th St., N. Y. 22: 28. 11.—17. 12. 60 „Donati".

Paris
Galerie Jeanne Bucher, 53, rue de Seine: Bis 17. 12. „Vieira da Silva".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: Bis 3. 12. „David Budd".
Galerie Lambert, 14, rue St-Louis: Bis 9. 1. 61 „Brzozwski".
Galerie Fricker, 177 Boulevard Haussmann: Bis 15. 1. 61 „Dobashi, Gouachen — Lithographien".
Galerie Denise René, 124 rue La Boétie: Dezember „Vasarely".
Galerie du Dragon, 19 rue du Dragon: Bis 23. 12. „Marie-Laure".
Galerie Jaques Massol, 12 rue La Boétie: Bis 22. 12. „Peintures de Grenier".
Galerie Claude Bernard, 5, rue des Beaux-Arts: Bis 29. 11. „Dessins de Brancusi, Cesar, Giacometti, Gris, Leger, Miro u. a.".
La Galerie Louise Leiris, 47, rue de Monceau 8: Ab 30. 11. „Picasso, dessins 59—60".
Galerie Au Bateau Lavoir, 16 rue de Seine: 22. 11. bis 24. 12. „James Ensor, Dessins 1880—95, Eaux-Fortes rares".

Rom
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Valle Giulia: Z. Zt. „De Stijl — 1917/30".
Galleria il Segno, Via Capo le Case, 4: „Picasso — Gravures sur Linoleum 1958—60".

St. Gallen
Galerie f. zeitgenöss. Kunst, Speisergasse 18: 26. 11. 60 bis 15. 1. 61 „Bruno Saetti, Gemälde, Aquarelle, Grafik".

Zürich
Pestalozzianum: Bis Mitte Januar „Kinderzeichnungen aus Indien, Japan und Südostasien". 26. 11.—18. 12. „Jugendbuch-Ausstellung und die 100 schönsten Bilderbücher".
Galerie Beno: 30. 11.—31. 12. „Jean Weinbaum, Malerei".
Galerie Suzanne Bollag, Limmatquai 116: Bis 11. 1. 61 „Internationale Grafikausstellung II".

Beilagenhinweis

Diesem Heft liegt ein Prospekt über das soeben im Athenäum-Verlag, Frankfurt a. M./Bonn, erschienene Buch „Zeit-Bilder" von Arnold Gehlen bei. Wir empfehlen die Beilage der Aufmerksamkeit unserer Leser.

das fenster galerie für zeitgenössische Kunst
dr. horst appel · frankfurt am main, zeil 81
1. – 23. 12. fritz ruoff malerei, grafik, plastik

galerie heymer herne, im hallenbad
10. 12. – 23. 12. 1960 klaus jürgen-fischer gefaltete flächen

GALERIE ÄNNE ABELS
Köln Wallrafplatz 3 Telefon 21 5564
10. Dezember bis 28. Januar
GABRIELE MÜNTER

Kunst- und Museumsverein Wuppertal
Dezember
Jahresschau bergischer Künstler

galerie lutz & meyer, stuttgart, tübinger straße 13/15
HEINZ E. HIRSCHER
ab 3. XII.
Katalog 85 ist erschienen
Dokumente zur Kunst und Literatur unserer Zeit

KUNSTMÖBEL (nach Renaissance-Modellen um 1890 von Braunschweiger Kunsttischlern gefertigt) zu verkaufen.
1 eingelegter Schrank 1 Schreibtisch
1 Prunktisch 2 Betten mit Nachttischen
1 Büfett 1 Anrichte
Anfragen unter Chiffre 1089 an Agis-Verlag Baden-Baden Postfach 7

Galerie Ursula Wendtorf
Oldenburg i. O., Scheideweg 81 · Ruf 82500
November – Dezember
Lithografien von ARISTIDE MAILLOL

Kleine Enzyklopädie der Kunst

1 van Gogh · Arles - Saint Rémy
2 Matisse · Fauvistische Periode
3 Picasso · Blaue und Rosa Periode
4 Degas · Tänzerinnen
5 Toulouse-Lautrec · Im Zirkus
6 Klee · Magische Quadrate
7 Utrillo · Montmartre
8 van Gogh · Auvers-sur-Oise
9 Piero della Francesca · Die Fresken von Arezzo
10 Modigliani · Bildnisse
11 Picasso · Kubistische Periode
12 Dufy · Pferderennen
13 Cézanne · Landschaften
14 Braque · 1906-1920
15 Mondrian · Gemälde
16 Toulouse-Lautrec · Moulin Rouge und Kabaretts
17 Degas · Frauen bei der Toilette
18 Modigliani · Akte
19 Renoir · Kinder
20 Gauguin · Tahiti
21 Japanische Kunst · Die religiöse Kunst
22 Japanische Kunst · Die E-Makimonos
23 Japanische Kunst · Von Sesshu bis zum Ukiyo-E
24 Japanische Kunst · Der Farbholzschnitt
25 Goya · Bildnisse
26 Renoir · Akte
27 Chagall · 1909-1918
28 Chagall · 1918-1939

Jedes Bändchen enthält 48 Seiten mit einfarbigen Illustrationen und ca. 15 farbigen Tafeln. Originalverlag: Hazan, Paris. Deutsch von Curt Schweicher. Broschiert je 1.80 DM

Gesamtauflage: 290000 Exemplare

Zu den geglücktesten Übernahmen ausländischer Verlagsarbeit gehört die „Kleine Enzyklopädie der Kunst".

Sonntagsblatt, Hamburg

Sigbert Mohn Verlag

Genießen Sie

einen großen Marken-Sekt, der durch seinen Namen und seine Tradition für sich selbst spricht

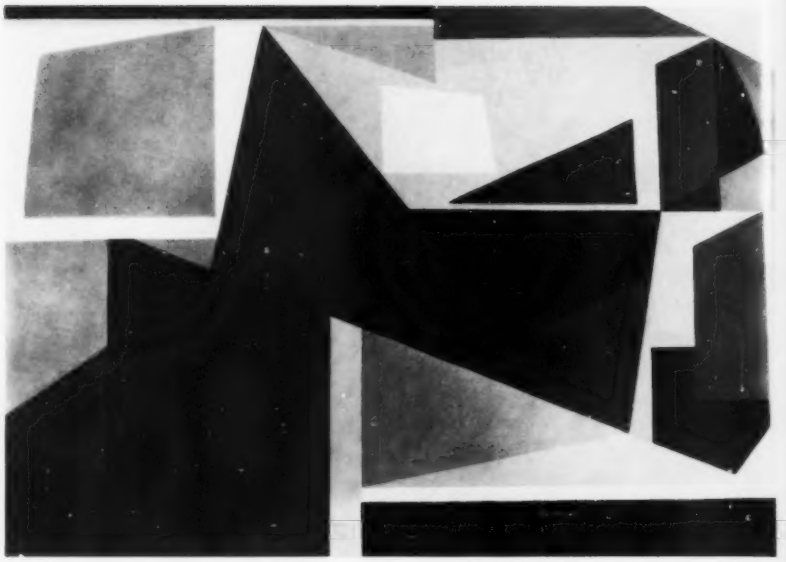
Die 60 gewölbten Keller in 7 Schichten unter der Erde in Mainz am Rhein, die tiefstgeschichtete Sekt-Kellerei-Anlage der Welt, ist jährlich das Ziel von Tausenden von Besuchern

KUPFERBERG GOLD

›Die gute Laune selbst‹

Nachdem so verdienstvolle Museumsleiter, wie Dr. Eberhard Schenk zu Schweinsberg und Dr. Hermann Voss, der Moderne zu breitem Eingang in die Wiesbadener Gemäldegalerie verholfen hatten, konnten jüngste Vergangenheit und Gegenwart wesentliche Elemente zu ihrer Neuordnung beitragen.

Durch den jetzigen Galerie-Leiter Dr. Clemens Weiler, als Biograph von Alexej von Jawlensky und seiner Weggenossin Marianne von Werefkin weithin der Öffentlichkeit bekannt, hat die Wiesbadener Galerie seit 1953 mit Sonderveranstaltungen, dazu bis 1958 durch die Berliner Sammlungen und 1959 durch die Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes wieder einen beachtlichen Ruf erringen können. Im ersten Halbjahr 1961 ist als besonders bemerkenswert die für 24. März bis 28. Mai angekündigte Ausstellung „Neue jugoslawische Kunst" zu nennen, die über die Zeit der Internationalen Maifestspiele 1961 (1.—22. Mai) hinaus gezeigt werden wird. Wie alljährlich, nimmt auch im kommenden Jahr die Staatsoper Belgrad mit drei glanzvollen Opernaufführungen an den Festspielen teil: „Der Spieler" (Prokofieff), „Fürst Igor" (Borodin) und „Don Quichotte" (Massenet) — in dieser französischen Oper singt nach dem Russen Schaljapin der berühmte jugoslawische Bassist Miroslaw Cangalovic wieder die Partie des spanischen Granden. Die Ausstellung erhält in diesem Zusammenhang den erhöhten Wert eines weiteren slawischen Kunstbeitrages zu den Internationalen Maifestspielen 1961.



Komposition des Wiesbadener Meisters Otto Ritschl, dessen Sonderausstellung anläßlich seines 75. Geburtstages viel Beachtung gefunden hat.

W I E S B A D E N

Heilbad bei Rheuma,
Ischias und Katarrhen

Klassische Stätte des Theaters,
der Musik und der Maifestspiele

Festliche Stadt der Tagungen
und Kongresse

AUSSTELLUNGEN:

Handzeichnungen von Hegenbarth — Richter bis 8. Januar 1961
Gemälde — Aquarelle — Graphik von Paul Eliasberg 15. Januar bis 19. Februar 1961
Neue jugoslawische Kunst 24. März bis 28. Mai 1961